كلمة الوزارة

تأملات في حلم العولمة؟

الدكتور رياض نعسان آغا
وزير الثقافة

فرح الكثيرون حين انتشرت الفضائيات وظهر الأنترنت وصار العالم قرية كونية، وبشر الرئيس بوش الأب بعالم بلا حروب، في نظام دولي جديد يشهد ثورة الاتصال، وتدفق المعلومات، وتحرير التجارة العالمية، وانفجاراً معرفياً هائلاً بفضل ثورة التكنولوجيا التي حققت قفزة غير مسبوقة في الحضارة الإنسانية، ستتيح تنمية عظمى للموارد، البشرية، تنجز خلاصاً

نهائيـاً من أعداء الشعوب الثلاثة على مر العصور (الجهل والفقر والمرض) وتحقق توازنـاً بين ثراء الشمال وفقر الجنوب، وتعلن نهاية الصراع بين الشرق المغلوب، والغرب المتفوق، وبين دول الجوار، وبين الأعراق والإثنيات، بل حلم الكثيرون بولادة إنسان جديد خال من النواقص والعيوب بفضل الإنجازات المدهشة للهندسة الوراثية، وبدأ الحديث عن ضرورة إنهاء سباقات التسلح، وضرورة التخلص من الأسلحة المدمرة الفتاكة، والتوجه إلى التعاون الدولي من أجل حقوق الإنسان والحيوان، والحفاظ على البيئة، ويكفي البشرية ما ذاقت من ويلات الحروب التي لا تخدم غير الموت، وكان من أهم ما قيل إن عمر الإنسان سيصير أطول بفضل توفر العناية الصحية وندرة التعرض للأخطار، وبفضل الجهد الحثيث لمكافحة الأمراض الفتاكة كالإيدز والسرطان لا وسواهما من الأمراض التي بات معيباً ألا تجد البشرية لها دواء ناجعاً مع التقدم النوعي الذي حققه العلم.

تفاءل الكثيرون بعالم تسقط فيه الأسوار، وتفتح فيه الحدود، وتتحد فيه المؤسسات والشركات العملاقة العابرة للقارات، ولا تكون لها جنسية غير الانتماء إلى الإنسانية، ولا هدف لها سوى تقدم البشرية.

وحين قيل إن عصر القوميات قد انتهى خفنا على قوميتنا العربية وعلى لغتنا لأنها لغة القرآن وهي الرابط الأهم اليوم فيما بيننا، وحين اتضح لنا أن العولمة تريد أن تفرض نمطـاً ثقافيـاً واحداً على العالم كله، خشينا وخشيت معنا أمم كبرى من أن يجرفنا غزو ثقافي يطمس ملامح

خصوصيتنا، ولكن حين قيل إن عصر الدولة الأمة قد تحول إلى عصر الاتحادات الإقليمية والتجمعات القارية الكبرى فرحنا وقلنا إذن سيجبرنا الوضع الجديد أخيراً على أن نتحد، ولن يقف الغرب هذه المرة عائقاً أمام رغبتنا العريقة بتشكيل منظومة عربية تجمعها المصالح والمصير، فهذا الاتحاد الأوروبي يجمع أمماً شتى خرجت قبل عقود من حروب دامية وهي مختلفة الأعراق واللغات، ولكنها عرفت طريق مصالحها أخيراً وانصهرت في الاتحاد، ونحن أولى بأن نجد مع المصالح روابط أعمق من لغة وأديان وأعراق، وحين تقدمت لنا منظومة الاتحاد الأوروبي مشكورة تدعونا للشراكة معها، قلنا إن الغرب قد فهم أخيراً أن مصالحه لا تتحقق بالاستعمار القسري والإملاء القهري، وأن بوسعه أن يطمئن إلى مزيد من المصالح عبر العلاقة المتكافئة والتعاون الندي، ويبدو أنه يريد أن يغير سلوكه معنا، بعد تجارب الاستعمار المريرة، وهو لا بد يدرك حاجتنا لتأهيل اقتصادي وتقني يمكننا من إنجاز الشراكة المتوازنة، وكان الكثيرون منا قد تفاءلوا حين أعلنت الولايات المتحدة أنها تريد حل النزاعات الدولية بالتفاوض وأنها تريد أن تستخدم قوتها الضخمة لنشر الأمن والسلم في العالم وبما أنها تعتبر نفسها صاحبة براءة اختراع حقوق الإنسان فهي إذن ستدافع عن حقوقنا، ولن نكون بحاجة لإثبات شرعية حقوقنا لأن الشرعية الدولية ضمنتها لنا، وكانت الولايات المتحدة أبرز الضامنين لحقنا في استعادة أراضينا المحتلة عام (١٩٦٧) ولحق الفلسطينيين بالعودة إلى ديارهم التي أخرجوا منها ظلماً وعدواناً، وهي أكثر دول العالم رفضاً للمستوطنات التي أقامتها إسرائيل على أرضنا، وقد

شددت كل تقارير مبعوثيها على ضرورة إزالة المستوطنات، وعلى حق اللاجئين بالعودة، وعلى ضرورة انسحاب إسرائيل من الأراضي التي اغتصبتها، ودعت إلى تسوية سلمية للصراع في مؤتمر مدريد على قاعدة معلنة هي الأرض مقابل السلام، وقد قبلنا أن نكتفي بالأراضي العربية التي احتلتها إسرائيل عام (١٩٦٧) لأننا اتبعنا نهج الواقعية السياسية، وبات من غير الممكن في سياقها كما قيل أن نطالب بحقنا العربي والإسلامي في فلسطين التاريخية، فالعالم لن يقبل بأن يطالب العرب بإزالة إسرائيل وقد باتت حقيقة وبات العرب مستعدين لإقامة السلام والتعايش السلمي معها، ولكن الذي حدث بعد طول التعلق بوعود وأحلام النظام الدولي الجديد، وما جلب معه من أفكار العولمة، جسد خيبة أمل مفجعة، فقد ازدادت الحروب انتشاراً في العالم، وكان نصيب العرب والمسلمين منها مفجعاً، وقد بدت ملامح انفجار صراع الثقافات الذي خطط له أعداء الإنسانية، ورفضه العرب والمسلمون الداعون إلى الحوار والتثاقف والتفاعل الحضاري القائم على الاعتراف بالآخر واحترام خصوصيته، ونرجو أن يسهم كل عقلاء العالم بصد الهجمات على الخصوصيات الثقافية، لتستعيد البشرية حلمها بما هو إيجابي من عصر العولمة، ولتطرح ما هو سلبي وعنصري بغيض.

❖ ❖ ❖

كلمة المعرفة

٩

التنوّع والسياسات الثقافية

رئيس التحرير
علي القيم

ورشة العمل الإقليمية التي أقامها مكتب اليونسكو- بيروت بين ٢١ و ٢٣ شباط/ فبراير الماضي، حول «السياسات الثقافية»، وكلفت بتمثيل سورية فيها، كانت فرصة جيدة لحضور الحوارات والمشاركة في فهم جيد للمفاهيم والجوانب المرتبطة بهذا الموضوع الحيوي الذي يعني التعمّق في مفهوم السياسة الثقافية، ومعرفة التدابير المطلوب اتخاذها لتحديد العناصر المختلفة لها، فضلاً عن توزيع المهام بين الدولة والقطاع الخاص، والأنشطة الثقافية التي يتعين جمعها ووصفها..

لقد شكّل إنجاز إحصاء ثقافي نقطة أساسية لنقاشاتنا مع الخبير الدولي الدكتور رضا تليلي مدير مكتب الاتصال الثقافي في تونس، لأن الإحصاءات ضرورية جداً في عالم اليوم لمعرفة الطاقات الكامنة التي تسمح لبلد ما، مثل سورية أو غيرها من دول العالم الثالث، بتحسين أداء سياسته وتكييفها مع احتياجاته وواقعه وآفاقه وطموحاته، وهذا ما أكدته كلمة المهندس جوزيف كريدي، مسؤول البرامج/ قطاع الثقافة- مكتب اليونسكو- بيروت.

حول السياسات الثقافية والتنوع الثقافي، كانت ورقة العمل التي تقدمت بها السيدة ليلى رزق الخبيرة في السياسات الثقافية، حيث أشارت إلى تداخل التعبيرات الثقافية في صلب التكوّن الاقتصادي والاجتماعي للمجتمعات الحديثة، فأضحت تلك التعبيرات الثقافية المكان الأنسب لتزاوج الإبداع الفردي مع القيم المتوازنة عبر التاريخ للمجتمعات البشرية، وهذا التعبير على اختلاف أشكاله الفنية، هو ليس فقط شاهد على خصوبة التراث الوطني لشعب من الشعوب، بل هو، بما يحمل من أصالة وتأكيد على الهوية، عامل أساس في تطويره..

إن التراث الوطني للشعوب هو حصيلة طبيعية لتراكم المساهمات الإبداعية للأجيال المتعاقبة على مدى العصور التي تحمل بذلك حركة العالم المتجددة، غير أن هذا التراث الذي يشكّل المعنى الأساس والحافز المتجدد للتطور الثقافي للأفراد، مادياً كان أم غير مادي، أخلاقي أو فكري، لا يمكن ترسيخه في أنماط معلّبة وأمكنة محددة مهما ارتدت من قدسية، كما أنه لا يمكن حصره في دور المرجع الوحيد الذي يكتسب صدقيته من كونه ماضياً.

إن التعبير الثقافي هو حتماً متعدد ومختلف، حيث إنه نتاج مبادرات فردية، ولأنه تعبير عن تنوع المجموعات التي يتألف منها المجتمع، وهو الآتي في سياق «ديناميكية» خصبة وإبداعية، يحمل في طياته أحياناً رسائل مزعجة نظراً لكونه سجالياً بالأساس، رافضاً للأفكار الجاهزة.. إن ازدهار التنوع الثقافي، يستدعي

بالتأكيد مناخاً من الحرية يتعارض مع أنظمة الرقابة والممنوعات.. إن الشعر والأدب والموسيقا والغناء، بل أيضاً الرسم والمسرح والسينما هي أعمال وروائع لفاعلين ومؤثرين في المجال الثقافي.. إنهم شهود عصرهم المميزين.. إنهم التعبير الصادق للوجع العام والواقع الذي نعيشه.. هم بريق الأمل ومبدعي أشكال تعبيرية جديدة.. فالتعبير الثقافي هو تعبير أيضاً عن ذاتنا والصورة التي نقدمها للآخر عبر مراحل تطورنا المختلفة.

❖ ❖ ❖

في وقتنا الراهن، في عصر «العولمة» والمتغيّرات الدولية المتسارعة بشكل مذهل في عالم المعلومات ووسائل الاتصال، لم يعد ممكناً إغلاق الدول حدودها.. لقد شكّل هذا التطور فرصة نادرة سانحة للتعبير الثقافي بالتبادل والانتشار متخطيّة سيطرة الدول.. إن كثافة التبادل الثقافي إضافة إلى دوره في تحويل نظرتنا الجمالية، وأذواقنا وطرق تفكيرنا، منح التعبير الثقافي قيمة تجارية، فتجارة المكتسبات الثقافية تجعل منها منتجات استهلاكية، وتحول إنتاجها إلى صناعة ثقافية في ازدهار متصاعد، وقد اتسمت المكتسبات والخدمات الثقافية بطبيعة مزدوجة ذات وجه اقتصادي وثقافي.

إن ثقافة أي مجتمع هي حصيلة خبرات جماعية يشارك فيها الناس على مر الزمن، وبهذا المعنى فإن إدارة الثقافة هي أيضاً وسيلة جماعية تضم أشكال وآليات تميّز الشأن العام في كل بلد، وغالباً ما نستنتج أن عقم الإدارة العامة، يكمن في قلّة خبراتها والنقص في الإمكانيات الموضوعة في تصرّفها، علماً أن التدابير والسياسات الثقافية يلزمها لتغدو فاعلة، ليس فقط الإمكانات المادية الضرورية بل أيضاً وخصوصاً طريقة ونهج إدارة يعتمد على كوادر وخبرات مهيأة ومطلّعة على أحدث تقنيات الإدارة الثقافية، وهذا ما يسمح ليس فقط بالتخطيط والتقييم، ووضع مشاريع بعيدة المدى، بل يسمح أيضاً بتلافي، أو الحد من نتائج القرارات الخاطئة..

لقد انطلقت ورشة العمل، من مفهوم الثقافة، التي رأت أن ينظر إليها بوصفها مجمل السمات التي تميّز مجموعة بشرية ما، روحياً وفكرياً ومادياً، أي الخصوصيات التي يتصف بها المجتمع، كما أنها تشمل إلى جانب الفنون والآداب، طرائق الحياة وأساليب العيش ومختلف الصناعات والفنون ومنظومة البنى الاجتماعية من قيم وتقاليد ومعتقدات.. وتتخذ الثقافة أشكالاً متنوعة عبر الزمان والمكان، ويتجلى ذلك في الخصوصيات التي تميّز المجموعات والمتجمعات الإنسانية، من خلال التنوع الثقافي الذي يعدّ مصدراً للتبادل والتجديد والإبداع، فهو ضروري لتواصل الجنس البشري، والتنوع الثقافي هو التراث المشترك للإنسانية، لذلك يجب التأكيد عليه كعامل ثراء للمجتمعات الإنسانية، بينما يقتصر المفهوم الضيق للثقافة والمتداول عند بعض «المثقفين» على الفنون والآداب والأنشطة الفكرية، ويحصر هذا التعريف في «النخبة» وهو لا يفيد في فهم خصوصيات الشعوب وهويتها الثقافية من حيث تطويرها وقابليتها للتكيف مع محيطها..

لقد اعتمدت منظمة «اليونسكو» في إعلانها الدولي للثقافة المنبثق عن قمة «مكسيكو» للسياسات الثقافية سنة ١٩٨٢، مفهوماً موسعاً للثقافة على أنها: «كل مركب من عناصر روحانية ومادية وفكرية ووجدانية، يختص بها مجتمع أو مجموعة من الناس، وهو لا يشمل الفنون والآداب فحسب بل أيضاً أنماط الحياة والحقوق الأساسية للإنسان ومنظومة القيم والتقاليد والمعتقدات».

من هنا نرى أن الثقافة في المفهوم العالمي، تتصدر الحياة الاجتماعية، بل هي متجذرة فيها، وهذا ما يفسّر صلابتها وقابليتها في نفس الوقت للتغيّر والتطور والتأثر بثقافات أخرى، وبما أن المجتمعات لا تعيش في عزلة عن بعضها البعض، فإن موقف المجتمع من ثقافته، أي تقييمه الإيجابي أو السلبي لها، يتأثر بعلاقته مع المجتمعات الأخرى.

❖ ❖ ❖

لقد تركزت مناقشات ورشة العمل حول الأسس التي يجب أن تقوم عليها الثقافة فهي:

- حق إنساني وغاية في التخطيط التنموي الشامل، بحيث لا يتم تطوير البنى الاجتماعية والاقتصادية إلا بالاستناد إلى تخطيط ثقافي يحدد الأهداف المستقبلية وآفاقها.

- التراث الحضاري العربي الإسلامي، يشكّل الركن الأساسي في تكوين الثقافة العربية.

- ديمقراطية الثقافة، باعتبار أن الثقافة تنبع من الجميع، ولأنها الزاد الفكري والروحي للجميع.

- عصرية الثقافة، بمعنى تحديد الثابت والمتغير في الثقافة العربية الحالية، واستيعاب تيارات العصر، ومواكبة تحولاته تحديثاً وانفتاحاً، مع الحفاظ على الأصالة والهوية.

- إنسانية الثقافة وعالميتها، وهذا يعني متابعة تقاليد الفكر العربي في التفاعل مع الثقافات الأخرى.

- مسؤولية الدولة ومؤسسات القطاع الخاص في التخطيط الثقافي الشامل من منطلق أن السياسات الثقافية هي مجمل الإجراءات والآليات التي تقوم المؤسسات والهيئات المعنية بالنهوض بالتراث الثقافي وحمايته وتنمية التعبيرات الفنية والإبداعية المختلفة.

- تعنى السياسة الثقافية بالأنشطة والصناعات الثقافية في مراحلها المتعددة، وتهدف إلى بناء خطة وطنية للنهوض بالتنمية الثقافية، وإسهام شرائح المجتمع كافة في الحياة الثقافية.

السياسة الثقافية يجب أن تنطلق من تخطيط ثقافي شامل تتوفر فيه: إسهام

العناصر المبدعة والخبرات الثقافية، وحرّية الإبداع، وحرّية التعبير عنه، وتوفر التمويل القادر على القيام بالمشاريع الثقافية الكبرى، وإصدار القوانين والتشريعات الناظمة للعمل الثقافي، وإزالة العقبات أمام التطور الثقافي، والقيام برصد العمل الثقافي وطرق تفاعله مع العصر، وتوفير مرافق النشر ورعايتها، وإزالة العقبات أمامها..

السياسات الثقافية لا تكون واقعية قابلة للتطبيق، إن لم تكن نابعة من احتياجات المجتمع الحقيقية، وهذا يتطلب القيام بعمليات إحصائية وافية لواقع الثقافة ولنوعية حاجاتها، حيث يمكن أن نجد المطلوب والممكن والمستحيل في ذلك الواقع.

السياسات الثقافية، يجب أن تنظر إلى الحداثة، ليس في إطار نقل للأشياء أو الطرائق أو التيارات الحديثة، بل في إطار دخول بالثقافة في ضمير العصر، وتجاوب إيجابي مع مدّه وجزره وأجوائه، وإبداع يأخذ الزمن بعين الاعتبار، كما تستفيد من تراكم المعرفة الهائل في توسيع الآفاق، ومن تقدم التقنية في الوسائل الإبداعية.

وهنا يبرز دور التخطيط المستقبلي الذي يجب أن يتصدى للمهمة الصعبة في إقامة التوازن بين التأثر والأصالة، بالعمل على استيعاب التطورات التقنية جميعاً على أسس إبداعية لا تقليدية، وأن يحقق التحولات الثقافية من خلال سمات الحضارة العربية الإسلامية والحفاظ على الهوية الثقافية.

❖ ❖ ❖

كيف يمكن أن تتفاعل السياسات الثقافية مع «العولمة»؟! حول هذا الموضوع كان للمشاركين في ورشة العمل، وقفة متأنية، من منطلق أن «العولمة» تحولت إلى همّ فكري ومحوري في الساحة الثقافية العربية خلال السنوات القليلة الماضية..

يذهب الكثير من المفكرين والباحثين العرب إلى أن ثقافة «العولمة» هي غزو هدفه

الدس والتشويه والاستلاب واستهداف قيمنا الحضارية والدينية والسلوكية، وبالتالي يكون الرد عليها الانغلاق والتقوقع على الذات، ويحمل هذا الموقف الكثير من الخلط والغلو.. والخوف هنا من المبالغة في النزعة الدفاعية الاحتمائية واتخاذها سداً منيعاً يحول دون الانفتاح والتجدد.. وهناك من يدعو إلى المجاراة والتبشير بالعولمة بصفتها عقيدة العصر الراهن ونمط التحديث الوحيد المتاح للعرب إن هم أرادوا اللحاق بالأمم المتقدمة.

لقد أوضح أكثر من مفكّر عربي مخاطر «العولمة» حيث تقوم بتعميق النظرة الفردية والتفكيكية للأفراد، ويهيم الناس في فضاء كوني بلا روابط أو عقل جمعي، ومن الواضح أن حق الاحتماء بالشخصية الحضارية والهوية الثقافية شرط أساس للتعامل مع تحديات العولمة والثقافة لا تتجدد إلا بالحوار والانفتاح والتواصل..

إن الثقافة العربية بحاجة أن تبذل الجهود الكبيرة في جميع الميادين حتى تحتفظ لنفسها اليوم بالنفوذ الذي كان لديها في القرون الماضية، وهذا لن يكون إلا في حال وضع استراتيجية وطنية شاملة لتجديد وإحياء وتنمية الثقافة العربية.

صحيح أن هناك ركوداً ثقافياً، وانتشار حالة إحباط اجتماعي، وانصراف المجتمع عن الثقافة، أمام تراجع المشروع التنويري العربي، أمام تحديات «العولمة».. إلا أن هذا الصراع هو الذي يدفع بالإنسان العربي لإعادة اكتشاف نفسه واكتشاف تاريخه وثقافته وإنسانيته..

وحتى نستطيع فهم الدور الذي تقوم به الثقافة في هذا المجال، لابد من فهم المؤثرات التي تفعل فعلها في قيام المثقفين بدورهم، وبالتالي جعل الثقافة قائمة ومثمرة وفي نمو متوازن، ويمكن حصر هذا في نقاط ثلاث:

أولاً: تفهم دور الواقع المعاش، بما يمثله من معطيات مادية ومعنوية في قيام ثقافة مزدهرة ومتطورة.

ثانياً: تفهّم دور الرؤى الاستشرافية التي يقدمها المفكرون والأدباء في تحديد النموذج الثقافي المرغوب في تحقيقه، وسنجد أنها تتمثل في مجموعة الغايات المستخدفة في التنمية الشاملة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والنفسية والقيم الأخلاقية، لتؤدي دورها في إغناء وتوجيه السلوك والتأثير في المجالات الإبداعية المختلفة.

ثالثاً: تفهّم دور الوسائل والأدوات المتاحة التي بوسعها أن تنقل الواقع إلى النموذج المطلوب..

إن ما تحتاجه الثقافة العربية في عالم اليوم، هو ابتكار منظومة عمل جديدة، لتلعب دورها في نظام العالم المتغيّر، ضمن منهجية نقدية تهدف إلى التحديث، ويكون بوسع هذه الثقافة استيعاب حقائق الواقع، ومنه الماضي، وتطلعات المستقبل، لذلك من المفيد جداً تشجيع الإبداع ومبادرات الأفراد والمؤسسات، والإبداع هنا لا يعني قطاعي الفن والأدب فحسب بل يتعداهما إلى طيف عريض من البحث عن الحلول لكل المشكلات الإنسانية، فالإبداع التكيف مع المعطيات البشرية والطبيعية والبيئية من ناحية، ومع المعرفة والخبرة من ناحية أخرى يمكن أن يساهم في التقدم المادي والمعنوي للبشرية، فالعبرة ليست في التحكم في التقانة، وإن كانت مهمة، بل في امتلاك المهارات الإنسانية والاجتماعية والمعرفية في نفس الوقت، فالغاية المنشودة - اليوم- في عالم معقد ويزداد تعقّداً مع الأيام هو إثراء الإبداع والذكاء الجماعي من أجل مساعدة الأفراد، على تصور آليات جديدة للتعايش الجماعي والعمل معاً لبناء مستقبل مشرق تتفاعل فيه عناصر المعرفة والثقافة والتنمية.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

١٨

أفكار عن التعليم الإلزامي

د . فاخر عاقل(*)

عالمنا متسارع التقدم فلقت فيه الذرة ووصل الإنسان إلى الفضاء وهبط على القمر واستعمل الحاسوب (الكومبيوتر). وعدو لنا غاشم متقدم علمياً ذو أهداف واضحة بعيدة المدى وتخطيط دقيق وإرادة حديدية وإمكانيات لا حدود لها تدعمه أقوى دولة في العالم. وأمتنا مع الأسف متخلفة وشعوبنا أمية لا هدف لها واضح ولا تخطيط دقيق. إنها في كثير من نواحي حياتها تعيش في القرون الوسطى و مسافة الخلف تتسع باستمرار بيننا - نحن العرب - وبين العالم أجمع ولا سيما عدونا اللئيم مضى على حربنا مع الصهيونية قرابة مئة عام . وأمامنا حرب معه طويلة الأمد ولا بد لنا - نحن العرب - من إعادة النظر إعادة تامة وجذرية في واقعنا.

(*) مفكر وعالم نفس وتربوي سوري.

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

ثمة سؤال يطرحه بعض الناس ألا وهو هل إسرائيل في قبضة أمريكا ؟ أم أمريكا في قبضة إسرائيل ؟ وجوابه البسيط الصريح الخطير « إن بين الدولتين مصالح متبادلة وكل منهما في خدمة الأخرى».

إن الحرب مع إسرائيل ومَن وراءها تستنزف مواردنا ولا تترك لنا إمكانات للتقدم وهذا هو أهم أهداف الصهيونية.

التربية والتعليم وحدهما هما اللذان يمكناننا من اللحاق بعدونا.

واقعنا التربوي والتعليمي والعلمي تعيس جداً ومن واجبنا أن نغيره ولذلك فلا بد لنا من ثورة تربوية تتناول : الأهداف والمناهج والطرائق والوسائل وغير ذلك من الأمور. طرائقنا قاصرة ولم تعد كافية ومن واجبنا تغييرها تغييراً جذرياً وهذه الثورة هي أملنا الوحيد في إيصالنا إلى ما نصبو إليه والتغلب على عدونا.

وهنا نقف أمام التعليم الإلزامي. نصف شعبنا العربي بأنه أميّ والعلاج هو مكافحة الأمية وتعميم التعليم الإلزامي ، ولا بد هنا من الإشارة إلى أهمية رياض الأطفال.

وظائف ست للثورة التربوية في التعليم الإلزامي

(١) تحديد أهداف التعليم الإلزامي بدقة.

(٢) وضع المناهج التي تنفذ هذه الأهداف.

(٣) تكييف المناهج بحيث تناسب مستويات الطلاب وقابلياتهم.

(٤) توفير الشروط المناسبة للتعلم الصحيح والتطبيق الأنسب.

(٥) تأمين النمو الجسدي والعقلي والانفعالي والاجتماعي للطلاب.

(٦) تقويم دوري ومستمر لتقدم الطلاب.

وهكذا فإن أهداف الدراسة الإلزامية هي:

١ - النمو الجسدي والنمو العقلي.

٢ - النمو الانفعالي والنمو الاجتماعي.

٣ - السلوك الأخلاقي والعلاقات الاجتماعية الطيبة.

٤ - التفكير العلمي واتباع الطرائق العلمية

٥ - النمو الجمالي.

٦ - امتلاك ناصية اللغة العربية : قراءة وكتابة وتعبيراً

٧ - الإيمان بالعلم والعمل على امتلاكه.

٨ - الإيمان بالعمل وقيمته في تنمية الشخصية والكفاءة الاقتصادية.

وهنا موضوع الحديث عن المناهج في التعليم الإلزامي:

١ – في رياض الأطفال لابد من ترويض الأطفال على حقائق الاجتماع والتآلف والاختلاط.

٢ – في المدرسة الابتدائية لا بد من المهارات الأساسية وتطويرها بحيث تناسب عصرنا الحديث، لا بد من إتقان القراءة والكتابة وحسن التعبير.

٣ – فيما بعد المدرسة الابتدائية مبادئ العلوم والمهارات وكل ما يلزم للحياة، يضاف إليه التوجيه المهني: توجيه أصحاب الكفاءات المعينة إلى المهن المناسبة مع رفع مستوى الدراسات الأدبي منها والعلمي.

وفي نهاية التعليم الإلزامي يوجه أكثر الطلاب للخروج إلى العمل ويوجه بعضهم الأقل إلى الدراسات العليا.

٤ – إدخال العمل إلى المدرسة الإلزامية بحيث يخرج الطالب إلى عمل يناسب قدراته ويؤمن له عيشاً كريماً.

الدراسات النفسية تؤكد أن ٣٪ من



الطلاب موهوبون وأن ١٥ – ٢٠٪ متفوقون وهؤلاء وأولئك فقط تفتح لهم أبواب الجامعات والمعاهد العليا أما الباقون فيوجهون إلى العمل.

والمهم في المدرسة الإلزامية أن تسود العلاقات الديمقراطية بين المعلم والمتعلم. بين المعلم وزميله. بين المعلم ومديره. بين المعلم ورؤسائه. وفيما بين المتعلمين أنفسهم.

وفي يومنا الحاضر فإن الاهتمام يجب أن يوجه للعلوم للصناعات للاختراعات، للاكتشافات، للعلاقات الدولية.

٥ – المعارف اليوم كثيرة ولا بد للطالب من الانتقاء . لا بد له من توخي الفائدة الاجتماعية . لا بد من تعليم الطالب في المرحلة الإلزامية كيف يتعلم وكيف يحل مشكلاته ، وكيف يتقدم . وهنا يجب أن نذكر أن التعليم يستمر « من المهد إلى اللحد» ولا بد من التذكير بأن النمو العقلي للإنسان مستمر وأن لكل طالب قدراته واهتماماته وحاجاته التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار حين يهيئ للحياة.

الأطفال يرثون الفضول والفعالية والقدرة على الإبداع، كما يكتسبون قدرات كثيرة من مجتمعهم. وعلى التعليم الإلزامي أن يأخذ كل ذلك بعين الاعتبار.

أما فيما يخص مناهج التعليم الإلزامي فقد كانت المناهج في الماضي – كما هو الحال عندنا تدور حول المواضيع المدرسية، أما الآن فإنها تدور حول الطفل والمجتمع والموضوع . المدرسة الحديثة تطالب الطفل أن يعيش وفق مطاليب حياته العصرية. إذن تطالبه وبالتالي تطالب مدرسته أن يتمكن من استغلال مواهبه إلى أقصى حد.

الإنسان في عصرنا هو أثمن رأسمال، وأمتنا العربية تواجه تحدياً يتناول وجودها ولذلك فمن واجب المناهج أن تواجه هذا التحدي.

هذا عن المناهج فماذا عن الطرائق؟

طرائق التعليم التقليدية تغيرت ونحن مازلنا متمسكين بها. الطرائق الحديثة معروفة ويمكن تطبيقها وتكييفها مع واقعنا وهذا يقتضي:

(١) – إعادة النظر في تدريب المعلم.

(٢) البحث العلمي.

(٣) وجود مدارس تجريبية.

(٤) الاهتمام بالمشكلات المحلية مثل تعليم اللغة العربية ، مثل تعليم استعمال الحاسوب وغير ذلك كثير.

(٥) إعادة النظر في مناهجنا التربوية عن غرفة الصف وعمل الطالب وعلاقاته واليوم المدرسي وغير ذلك كثير .

(٦) وجود اختصاصيين في التربية الحديثة من أعلى المستويات

(٧) إعادة النظر في كليات التربية ومعاهد المعلمين ووزارتي التربية والتعليم العالي.

وماذا عن وسائل التعليم؟

المدرسة ليست غرفة ومقعد ومعلم وسبورة فقط ولكنها إلى ذلك مخابر، مكتبات، مشاغل ، حدائق ، وسائل معينة وتدريب المعلم على استخدام هذه الوسائل.

وهنا نصل إلى أهمية اليوم المدرسي ولا سيما لعنة الدوام النصفي وسببها عدم توفر الأبنية اللازمة، ووجوب التفكير في إيجاد نوع من الأبنية رخيص ومتين . وأخيراً نلتفت إلى معلم التعليم الإلزامي:

(١) معلمة رياض الأطفال يجب أن تكون جامعية متمكنة من فهم الأطفال ونفسياتهم وحاجاتهم وغير ذلك من ضرورات التعليم.

(٢) معلم المدرسة الابتدائية يجب أن يكون جامعياً.

(٣) دور المعلمين يجب أن تكون على الأقل معاهد متوسطة والأحسن كليات.

(٤) كليات التربية وتطويرها تطويراً جذرياً يجب أن تشتمل هذه الكليات على المخابر اللازمة. يجب أن تلحق بها مدارس تجريبية. يجب أن يكون فيها مكتبات غنية تحتوي فيما تحتوي على المجلات الأجنبية.

وهنا يجب التأكيد على البحث العلمي في التربية وعلم النفس . يجب التأكيد على التأليف في التربية وعلم النفس يجب أن تكون كليات التربية مخابر دائمة العمل على الارتقاء بالتربية وعلم النفس.

❖ ❖ ❖

٢٣

موقف الشاعر الجاهلي من المرأة

د. إحسان النص (*)

من الشائع لدى فئة من الباحثين أن المرأة لم يكن لها شأن يذكر في العصر الجاهلي، فلم يكن الرجل يرى فيها غير أنها خُلقت لإمتاع الرجل ولأداء الأعمال المنزلية وحلب الماشية، وإنما الشأن كل الشأن للرجل، لأنه الذي تناط به مهمة الذود عن القبيلة إذا تعرضت لعدوان قبيلة أخرى عليها، وهو الذي يقوم بغزو القبائل للحصول على الغنائم والمال (الإبل والماشية)، ولسبي النساء. ولهذا نجد شعراء الجاهلية يفخرون بشجاعتهم وشجاعة قومهم، ولا ذكر لشجاعة المرأة، وهذا صحيح إذا نظرنا إلى المجتمع الجاهلي من الزاوية القبلية، فالركن الأساسي في القبيلة هو الرجل.

(*) أديب وباحث وأكاديمي سوري- عضو مجمع اللغة العربية بدمشق.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وأية هوان منزلة الأنثى في ذلك المجتمع ما عُرف لدى بعض القبائل من وأد البنات، فالبنت عبء على أبيها، تكلفه إطعامها وإلباسها والدفاع عنها. ولا فائدة منها في الذود عن القبيلة واحتمال تبعات القتال وتكاليف الحياة.

وثمة جانب آخر في النظرة إلى الأنثى هو تعرّضها للسبي وما ينتج عنه من إلحاق الهوان بذويها، فكان الرجل لذلك يؤثر وأد الطفلة. وقد أشار القرآن الكريم إلى هذا في قوله تعالى: ﴿وإذا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنثى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدّاً وَهُوَ كَظيمٌ. يَتَوارى مِنَ القَوْمِ مِن سُوءِ ما بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ في التُّرابِ ألا ساءَ ما يَحْكُمُونَ﴾.(١)

وأجرى على لسان امرأة عمران قولها: ﴿رَبِّ إنّي وَضَعْتُها أُنثى واللّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كالأُنثى﴾(٢). ولكن القرآن ذكر أيضاً قيام بعض القبائل بوأد الذكر والأنثى بدافع الفقر في قوله تعالى: ﴿وَلا تَقْتُلُوا أولادَكُمْ خَشْيَةَ إمْلاقٍ نَحْنُ نَرزُقُهُمْ وإيّاكم إنَّ قَتْلَهُمْ كانَ خِطْئاً كبيرا﴾.(٣)

ولكن اللّه جعل للمرأة مكانتها في الأُسرة فهي أُنس للرجل وسَكَن وذلك في قوله تعالى: ﴿وَمِنْ آياتِهِ أنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أنفُسِكُمْ أزْواجاً لِتَسْكُنُوا إلَيْها وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَوَدَّةً وَرَحْمَةً﴾.(٤) وجعل للأم منزلة عالية في الأسرة في قوله تعالى: ﴿وَوَصَّيْنا الإنسانَ بِوالِدَيْهِ إحساناً حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهاً وَوَضَعَتْهُ كُرْهاً﴾.(٥)

ولنا أن نتساءل بعد ذلك: إذا كانت منزلة المرأة لدى الجاهليين بهذه الصفة فلماذا يحرص الشاعر الجاهلي على التشبيب بها في مطالع قصائده وإعلان تشوّقه إلى لقائها، ولماذا يقف على أطلال ديارها إذا ارتحلت عنها فيبكي الديار ويشكو البعد؟ أو لسنا نجد في هذا تناقضاً سافراً بين الحالتين؟

في الواقع ليس ثمة تناقض بين هذين الموقفين، فالمرأة بوصفها عضواً من أعضاء الأسرة لا تضاهي منزلة الرجل القائم بأمورها وتكاليف حياتها، ولم يكن ثمة حدود لعدد زوجات الرجل، وهذا التعدد دليل على دونية مكانة المرأة، وفقدها لا يخلّف في قلب الرجل حزناً شديداً، بل كان من المعيب على البدوي أن يظهر جزعه لفقده امرأته، فالفرزدق مع أنه عاش في العصر الإسلامي يعلن أن أهون مفقود على المرء هو المرأة فيقول:

وأهون مفقود إذا الموت غاله

على المرء من إخوانه من تقنّعا

ولكن الفرزدق نفسه ندم كل الندم حينما طلّق زوجته النوار فقال:



ندمت ندامة الكُسعيّ لمّا
غدت مني مطلقةً نَوارُ

وجرير، مع أنه كان بدويّ النشأة لم يستطع أن يخفي حزنه حينما توفيت زوجته، ولولا حياؤه من الناس لبكاها ولزار قبرها:

لولا الحياءُ لعادني استعبارُ
ولزرت قبركِ والحبيبُ يُزارُ

ومنزلة المرأة من نفس الشاعر الجاهلي منزلة الحبيب الأثير إلى النفس، وفراقها يدمي قلبه، فلا غرو أن يقف على ديارها إذا فارقته، ويصف أطلالها باكياً مُوجَعاً ثم ينتقل إلى النسيب فيصور عواطفه المتأججة نحوها.

على أن التعمق في وقوف الشاعر على الديار والتشبيب بمحبوبته يحملنا على التماس تعليل لهذه الظاهرة، يضاف إلى تعلقه بمن يهوى.

في ظني أن بداية الشعر العربي ترجع إلى أقدم العصور، حينما كان العرب يعبدون مظاهر الطبيعة وأنواعاً من الحيوان، فكان الشاعر مدفوعاً بشعوره الديني ينظم الشعر تقرباً من الآلهة، بيد أننا لا نجد في الشعر الجاهلي الذي انتهى إلينا نماذج من الشعر الذي يمثل عقيدة الجاهليين القدامى، ولكن نفراً من الباحثين الغربيين ومنهم روبرتسون سميث rob-ertson ولكن wilken حاولوا أكتشاف مظاهر ما سموه عصر الأمومة في المجتمع الجاهلي، فاستدلوا على نظرياتهم بأسماء القبائل التي تحمل أسماء نساء كجديلة وحنيفة وجهينة، وسواء صحت نظرياتهم أو لم تصح فإن ثمة إجماعاً لدى الباحثين في المجتمعات البدائية على أن المرأة كانت قديماً هي سيدة القبيلة، وهي التي كانت تملك الخيمة، وإليها ينسب أبناء القبيلة، (٦)، ثم حلّ بعد زمن النسب الأبوي محل النسب الأموي:

على أن الشعر الجاهلي الذي وصلنا يرجع كله إلى عهد الأبوة، فالرجل كان سيد القبيلة وإليه يرجع نسبها، وقد بنيت أنساب العرب على هذا الأصل الأبوي.

وهنا نتساءل: ألا يحتمل أن يكون استهلال القصيدة بالتشبيب بالمرأة يرجع إلى العصور القديمة التي كانت المرأة فيها سيدة القبيلة؟ فالشعر العربي بدأ شعراً دينياً ثم تلاه الشعر الغزلي الذي يصور عاطفة الرجل الغريزية نحو المرأة، وربما كان الغزل قديماً فناً تستقل به القصيدة، ثم انضمّ إليه وصف الطبيعة والحيوان، ثم تطور بناء القصيدة الجاهلية فأصبحت تشتمل على وصف الأطلال والنسيب ووصف الطبيعة والحيوان، ثم الغرض المحوري وهو الهجاء أو الفخر، وألحق بهما المديح لدى الشعراء الذين تكسبوا بشعرهم ومنهم الأعشى وزهير، وقد يختم قصيدته بأبيات في الحكمة.

على هذا النحو نتصور تطور بناء القصيدة الجاهلية، وهذا التصور لا يخلّ في نظرنا، بوحدة القصيدة الجاهلية؛ فمقدمة القصيدة الجاهلية جزء من بنائها، كما أن السمفونية في الموسيقا الكلاسية تبدأ بمقدمة هي جزء منها. ولسنا مع القائلين إن الأغراض التي تتألف منها القصيدة الجاهلية إنما هي أشتات من الموضوعات غير المترابطة، وكذلك لسنا مع ابن قتيبة في تعليله ابتداء قصيدة المديح بالنسيب بقوله: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها،... ثم وصل بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفس، لائط بالقلوب، إلخ [٧] ... فهذا التعليل غير مقنع للدارس المتعمق.

فكذلك نرى أن استهلال القصيدة الجاهلية بالنسيب ربما يفسره الموروث من القصائد القديمة التي كانت للمرأة فيها السيادة على القبيلة، ولكننا لا نقطع بهذا الرأي.

والشاعر الجاهلي في موقفه من المرأة يغاير موقف المجتمع الجاهلي منها، فالشاعر يصور منزلة المرأة من نفسه، فيعبر عن عاطفته المشبوبة نحوها وتشوقه إلى لقائها. فإذا فارقت ديارها وقف على أطلالها باكياً متشوّقاً، وهو لايرى ضيراً من ذكر اسمها، على خلاف ما آلت إليه الأعراف الاجتماعية في العصور المتأخرة. ولا يكتفي الشاعر بالتعبير عن عاطفته نحو المرأة بل يضيف إلى ذلك وصف محاسنها الجسدية، ولكنه لا يجنح إلى

الفحش، فلا نجد تصويراً فاحشاً لعلاقة الرجل بالمرأة إلا في شعر امرئ القيس ومن جاراه، وهم قلة.

على هذا النحو نتصور موقف الشاعر الجاهلي من المرأة ونعرض فيما يلي نماذج من الشعر الجاهلي الذي يمثل الصفات الجمالية المثلى للمرأة في نظر الشاعر الجاهلي، بل في نظر الرجال جميعاً في المجتمع الجاهلي، ومن البديهي أن الذوق الجمالي يختلف من عصر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، فما كان يعجب الرجل من محاسن المرأة في ذلك العصر قد لا يعجب الرجل في عصرنا. والغزل في ذلك العصر يتجه إلى الوصف المادي لمحاسن المرأة أكثر مما يتجه إلى تصوير العواطف وخلجات النفس.

ومن المحاسن الظاهرة التي غنى الشاعر الجاهلي بوصفها: جمال المرأة عامة، شعرها، وجهها، فمها، أسنانها، عنقها، خصرها، ردفاها إلخ...

وسنقتصر في إيراد النماذج على ما وجدناه في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني والمرقشين الأصغر والأكبر وعمرو بن كلثوم وعلقمة بن عبدة.

تتجلى المرأة الحسناء للشاعر الجاهلي في صورة لؤلؤة أو دمية أو تمثال من المرمر، وهي في طلعتها كالشمس. يقول النابغة الذبياني:

كمضيئة صدفية غوّاصها
بهجٌ متى يرها يهلّ ويسجُدِ
أو دمية من مرمرٍ مرفوعة
بُنيت بآجرٍ يُشاد وقرمدِ
قامت تراءى بين سَجفي كلّةٍ
كالشمس يوم طلوعها بالأسعُدِ

والنابغة في هذه الأبيات لا يصف المرأة البدوية وإنما يصف المرأة الحضرية المرفّهة التي تعيش في القصور، وكان النابغة يختلف إلى ملوك الغساسنة بالشام ويرى النساء الحضريات ونساء ملوك الغساسنة.

والمرأة في نظر امرئ القيس منارة تبدّد ظلمة الليل:

تضيء الظلام بالعشاء كأنها
منارة مُمسى راهبٍ مُتبتّل

وهو يؤثر المرأة البيضاء ذات القد المهفهف:

مهفهفةٌ بيضاء غيرُ مُفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل[٨]

وقد يصور الشاعر نظرته إلى النساء جميعاً، فالمرقّش الأكبر تعجبه النساء الأبكار النواعم ذوات الجسم الممتلئ:

نواعمُ أبكارٌ سرائرُ بُدّنٌ
حسانُ الوجوه ليّناتُ السوالف

وهنّ في نظره مهاً وغزلان وأرآم:

حَواليـهـا مَـهـاً جُمُّ الـتـراقـي

وأرآم وغُـــــزلان رُقـــــودُ (٩)

فإذا نظر امرؤ القيس إلى شعر المرأة أعجبه الشعر الأسود الأثيث المتكاثف الذي يشبه عذق النخلة:

وفـرعٍ يـزيـن المتنَ أسـودَ فـاحـمٍ

أثيث كقنو النخلة المُتَعثكلِ

غدائره مستشزرات إلى العلا

تضل المَدارى في مثنّى ومُرسَلِ (١٠)

فإذا انحدر الشاعر إلى الوجه لفته منه أشياء عدة: الخد والأنف والعين والثغر والأسنان فالخدّ أسيل مصقول، يقول امرؤ القيس:

تصدّ وتُبدي عن أسيل وتتقي

بناظرةٍ من وحش وَجْرةَ مُطفلِ

ويقول المرقّش الأكبر:

ورُبَّ أسـيـلـة الـخـدّيـن بـكـرٍ

منعّمـــة لهـا فـرعٌ وجـيـدُ

ويقول المرقش الأصغر، وهو ابن أخي المرقش الأكبر:

أرتك بذات الضّال منها معاصماً

وخدّاً أسيلاً كالوذيلة ناعماً (١١)

وأكثر ما يعجب امرأ القيس من المرأة ثغرها وأسنانها، فثغرها كالأقحوان وأسنانها نقية وريقها كالعسل:

بثغر كمثل الأقحوان مُنوَّرٍ

نقيُّ الثنايا أشنبٍ غير أثعلِ (١٢)

ويقول أيضاً:

ومؤشَّـــر عـــذب مذاقتـــه

بَـرَد الـقـلال بـذائب الـنّـحـل

ونحوه قول المرقش الأصغر:

تراءت لنا يوم الرحيل بواردٍ

وعذب الثنايا لم يكن متراكما (١٣)

والشاعر الجاهلي يعجبه من الأسنان أن تكون متفرقة غير متراكمة، يقول المرقش الأكبر:

وذو أُشُرٍ شتيتُ النّبت عذبٌ

نـقـيُّ الـلـون بـرّاقٌ بـرودُ (١٤)

ولا يجد المرقش الأصغر أطيب من فم محبوبته:

بأطيب من فيها إذا جئتُ طارقاً

من الليل بل فُوها ألذُّ وأطيبُ

ومذاق ريقها في فم امرئ القيس كمذاق السفرجل والتُّفّاح:

كأنّ على أسنانها بعد هجعةٍ

سَفرجلَ أو تُفّاحَ في القَنْدِ والعسل (١٥)

فالتفاح والسفرجل من الفاكهة التي

عرفها امرؤ القيس على ندرتها في البيئة الجاهلية.

وكان من عادة النساء في العصر الجاهلي أن يضعن الإثمد (الكحل) على اللثة، بين الأسنان المفلجة، وهذه الصورة نجدها في قول النابغة يصف الثغر والأسنان:

تجلو بقادمتي حمامة أيكة
بَرَداً أُسفَّ لثاته بالإثمد

كالأقحوان غداةَ غِبِّ سمائه
جفت أعاليه وأسفله ندي

وعيون المرأة تأخذ بلُبِّ الشاعر وجمالها أن تكون سوداً واسعة الحدق فهي كعيون بقر الوحش أو الظباء يقول النابغة:

فبدت ترائب شادن متربب
أحوى أحمّ المقلتين مُقلَّد[16]

ونظرة المرأة إلى الرجل سهم يخترق فؤاده، قال امرؤ القيس:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي
بسهميك في أعشار قلبٍ مُقتَّلِ

وقال النابغة:

في إثر غانية رمتك بسهمها
فأصاب قلبك غير أن لم تقصد[17]

ونظرتها فاترة كنظرة المريض:

نظرت إليك بحاجة لم تقضها
نظرَ المريض إلى وُجوه العُوَّد

ونظرتها تخلب لُبَّ المرء ولو كان راهباً لفتنته وشغلته عن العبادة، على نحو قول امرئ القيس:

لها مُقلة لو أنها نظرت بها
إلى راهب قد صام لله وابتهلْ

لأصبح مفتوناً معنىً بحبها
كأنْ لم يَصُمْ لله يوماً ولم يُصَلِ

فإذا انحدرنا إلى العُنق وجدنا الشاعر يُعنى بوصف الجيد فيشبهه بعنق الرئم أو الغزال، يقول امرؤ القيس:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحشٍ
إذا هي نصَّته ولا بمعطَّل

ولم يكتف بعض الشعراء بوصف الجيد بل وصف الثديين، فيقول عمرو بن كلثوم:

وثدياً مثل حُقِّ العاج رَخصاً
حَصاناً من أكفِّ اللامسينا

فالثدي مثل العاج ولكنه مصون من لمس اللامسين.

والشاعر يعجبه من المرأة الخصر الدقيق والكشح اللطيف، فيشبه امرؤ القيس الخصر بالسَّير المجدول المخصَّر:

هصرت بفودي رأسها فتمايلت

عليَّ هضيمَ الكشحِ ريّا المخلخل

وكشحٍ لطيف كالجديل مخصّرٍ

وساقٍ كأنبوب السقيّ المذلّل [١٨]

وقال المرقش الأكبر:

دقاق الخُصور لم تُعفّر قُرونها

بشجوٍ ولم يحضُرن حُمى المَزالفِ [١٩]

وكشح المحبوبة أصاب عمرو بن كلثوم بالجنون:

ومأكمةً يضيق البابُ عنها

وكشحاً قد جُننت به جنوناً [٢٠]

ومع أن الشاعر الجاهلي يعجب بالخصر الدقيق فإنه لا يعجبه المرأة النحيلة الضاوية وإنما تعجبه المرأة الضخمة الردفين الممتلئة الساقين، وهذه الصورة نجدها في بيت النابغة:

مخطوطةُ المتنين غيرُ مُفاضة

ريّا الروادف بضّةُ المتجرّد

ونحوه قول عمرو بن كلثوم:

ومَتنَي لَدْنةٍ سَمُقت وطالت

روادفُها تنوء بما وَلينا

ومن المحاسن الظاهرة التي عُني شعراء الجاهلية بوصفها البَنان والجلد. وقد جمع المرقش الأكبر بين رائحة المرأة وجمال وجهها وكفها فقال:

النشرُ مسكٌ والوجوهُ دنا

نيرٌ وأطرافُ الأكفُّ عَنَمْ [٢١]

واختار امرؤ القيس تشبيه الأكف والأصابع بأساريع وادي ظبي:

وتعطو برخصٍ غير شثنٍ كأنه

أساريعُ ظَبْيٍ أو مَساويكُ إسحِلِ [٢٢]

وإذا وصف امرؤ القيس جلد المرأة جعله ناعماً لو دب فوقه النمل لأثر فيه ولو كانت تلبس قميصاً:

من القاصرات الطرف لو دبَّ مُحولٌ

من الذرّ فوق الإتْب منها لأثّرا [٢٣]

ولم يكتف شعراء الجاهلية بوصف المحاسن الظاهرة بل وصفوا كذلك رائحة المرأة فجعلوها كالمسك- وهذا ما وجدناه في بيت المرقش- ونحوه قول امرئ القيس:

إذا قامتا تضوّع المسكُ منهما

نسيم الصَّبا جاءت بريّا القرنفُلِ

والشاعر الجاهلي كان يصدع فؤاده بعده عن محبوبته، يقول المرقش الأصغر:

أفاطم لو أن النساء ببلدة

وأنت بأخرى لا تبعتك هائماً

وإذا فارقت المرأة الشاعر وقف على أطلال ديارها محزوناً باكياً، وهاهو المرقش يصف ما حل به حين وقف على أطلال أسماء:

ديار أسماءَ التي تبلتْ

قلبي فعيني ماؤها يَسجُمْ

وامرؤ القيس يقرّ بأن حبه لفتاته قد قتله وأن قلبه يطع أوامرها فلا يملك إلا البكاء:

أغرّكِ منّي أنّ حُبَّك قاتلي

وأنّكِ مهما تأمري القلبَ يفعلِ

وأنكِ قسّمت الفؤاد فنصفُه

قتيلٌ ونصفٌ في حديدٍ مُكبَلِ

ففاضت دموعُ العين مني صبابةً

على النّحر حتى بلّ دمعي محملي

على هذا النحو صوّر شعراء الجاهلية محاسن المرأة وحزنهم لفراقها، ولكن الشاعر علقمة بن عبَدة وقف من المرأة موقف الناقم لأنه حين تقدمت به السن ووخط الشيب رأسه أعرضت عنه النساء فقال:

فإن تسألوني بالنساء فإنني

بصير بأدواء النساء طبيب

إذا شاب رأس المرء أو قلّ مالهُ

فليس له في وُدّهن نصيب

يردن ثراء المال حيث علمنه

وشَرخ الشباب عندهنّ عجيب

مصادر البحث

١- القرآن الكريم.

٢- ديوان النابغة الذبياني، تح: شكري فيصل، دمشق ١٩٦٨..

٣- ديوان امرئ القيس، تح: حسن السندوبي، القاهرة ١٩٣٩م.

٤- شرح المعلقات السبع، أبو عبيد الله الزوزني، تح. محمد علي حمد الله، دمشق ١٩٦٣م.

٥- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح. أحمد محمد شاكر جزان، القاهرة ١٩٩٦م.

٦- العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، إحسان النص، دمشق ١٩٧٢م.

٧- المفضليات، المفضّل الضبي، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة ١٩٥٥م.

الحواشي

(١) سورة النحل الآية ٥٩.

(٢) آل عمران ٦٣.

(٣) الإسراء ٣١.

(٤) الروم ٢١.

(٥) الأحقاف ١٥٠.

(6) Robertson Smith, Kinship and Marriage in early Arabia.

(٧) الشعر والشعراء ١/٧٤.

(٨) السجنجل: المرآة.

(٩) المهاج مهاة: البقرة الوحشية. حم التراقي: غطى اللحم أعلى صدرها. أرآم ج رئم: الظبي الخالص البياض.

(١٠) المتعثكل: المتراكم. المداري جمع مدرى: المشط.

(١١) الوذيلة: المرآة.

(١٢) الأقحوان: نبت له ورق أبيض ووسطه أصفر يشبه به الثغر. أشنب: صافي الريق، غير أثعل: غير متراكب الأسنان.

(١٣) الوارد: صفة للشعر الطويل المسترسل.

(١٤) الأشر: تحزز الأسنان.

(١٥) القند: عصير قصب السكر.

(١٦) الترائب تريبة: موضع القلادة. الشادن: الظبي أول ما يتحرك. أحوى المقلتين: أسودهما.

(١٧) لم تقصد: لم تقتل.

(١٨) ريًا المخلخل: ممتلئة موضع الخلخال من الساق. السقيّ: نبات البردي. القودان: جانبا الرأس.

(١٩) القرون: ضفائر الشعر. المزالف: القرى

(٢٠) الماكمة: العجيزة.

(٢١) النشر: الرائحة. العنم: شجر له ثمر أحمر تشبه به الأصابع.

(٢٢) تعطو: تتناول. الششن: الغليظ. الأساريع: دود حمر الرؤوس بيض الأجساد تكون في الرمل. ظبي: اسم واد بتهامة. الإسحل: شجر تتخذ من عروقه المساويك.

(٢٣) الإتب: القميص.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

الشرق بين الأزمة والإرادة

د. نذير العظمة(*)

هل الشرق الأوسط التقليدي مهدد بانحلال مجتمعاته إلى مكوناتها الاثنية (العرقية) والمذهبية، والتحول من مجتمع الأمة الواحدة إلى ملل ونحل متنابذة متصارعة.

ما جرى في العراق إنذار صارخ لكل البلدان المجاورة. فتحلل المجتمع الواحد إلى شيع وفرق لا يهمها الانتماء إلى الوطن الواحد والمجتمع الواحد بقدر ما تهمها الزعامات الصغيرة المحلية المرتبطة حكماً بالأمم المنظمة والقوية ومركزيتها الإمبريالية.

(*) أديب وروائي ومسرحي سوري.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

إن تفكيك العراق هو تفكيك لبلاد الشام قاطبة. وترشيح مؤكد لتفكيك تركيا وإيران. فهذه البلدان تشترك بثقافاتها وأجزاء مديدة من تواريخها. كما تشترك بتركيب بنياتها القومية والاجتماعية. ففرط واحدة من هذه البنيات يرشح حكماً البنى الأخرى للتفكيك. وزوال مفهوم الأمة الواحدة والمجتمع الواحد والشراكة الحضارية.

إن الخلل الاثني والديموغرافي والمذهبي الذي ألم بمجتمع العراق الواحد رشح المنطقة كلها لأنواع مشابهة من الخلل، فتركيا يمكن أن تمزق لثلاث أو أربع دول كذلك إيران وسورية ولبنان ومعهما من بعد مصر والسعودية. والمخرج الموضوعي من كارثة كهذه يكمن في التعاون والتساند لأمم المنطقة جميعاً ودولها المطلوب تخطيط سياسات ثقافية مدعومة بقرارات سياسية، أو قرار سياسي بأبعاد ثقافية ونفسية تأخذ بالحسبان القواسم المشتركة لبلدان المنطقة وبنياتها المتشابهة. والتأكيد على وحدة المجتمعات وانتماءاتها إلى الوطن المشترك ونقاء الولاء لمصالحها العليا وخصوصياتها الثقافية وشراكاتها الإنسانية. لا يستطيع الشرق أن يحيا دون الغرب ولا الغرب دون الشرق فالشراكة في التراث الإنساني والمصالح تستدعي التعاون والاحترام المتبادل.

الأتراك والعرب جزء لا يتجزأ من العالم لكن القرارات السياسية التي لا تراعي الخصوصيات الثقافية. وتستسلم إلى الأمم الجوارح في السياسات الأنترنسيونية الخارجية قد تحمل في طياتها مخاطر التفسخ والانحلال للأمة الواحدة والمجتمع الواحد.

فتصبح الأمة مللاً ونحلاً، والمجتمع شيعاً وفرقاً، والوطن أوطاناً لا تحمل في طياتها عناصر البقاء وتصبح فريسة الفوضى إن هي تناست خصوصياتها الحضارية.

وحدة مجتمعات المنطقة مع تعدد خصوصياتها وممارساتها للحرية والمسؤولية هي المعطيات الأساسية التي تشكل قواسم واحدة لابتكار سياسات ثقافية مشتركة للحفاظ على الوحدة والحرية في آن في الداخل والعلاقة بالخارج.

إن تعاون بلدان المنطقة هو السبيل الأمثل لتغيير القناعات والسياسات الغربية التقليدية. العالم كله رقعة واحدة. وهذه تركيا نجحت في تغيير بعض المسلمات الأوروبية بإصرارها على الشراكة الإنسانية وخصوصيتها الحضارية. نتغير نحن انطلاقاً من الإنسان والحرية والمعرفة لنغير القناعات الجائرة التي تمارس علينا.

فإذا كانت هناك قناعات سياسية على المسرح الدولي قد تهدد وجودنا في المدى الراهن والبعيد فما علينا إلا أن نحزم



أمرنا بتوحد سياساتنا الثقافية وتبادل الخبرات والوصول إلى قرارات ناجزة موحدة تخدم المصالح الجيوبولوتيكية للمنطقة كجزء من العالم تتأثر به وتؤثر فيه.

أما إذا مارسنا التقوقع واللامبالاة لما يجري في البلدان المجاورة لأوطاننا فهذا يعني أننا نتنكب مسؤولياتنا ونترك للآخرين أن يقرروا مصائرنا وحياتنا.

إن تركيا وبلاد الشام ومن ثم المنطقة العربية بأسرها والعالم الإسلامي جميعاً ستجد دون شك ثقلاً نوعياً في تضامنها وتساندها وبالاقتراب من مشاكلها وقضاياها المشتركة بمنهجيات متقاربة إن لم تكن موحدة. إن تفرقها وعدم حسمها لترابطها الثقافي والسياسي والاقتصادي سيبقيها في منطقة اللاتوازن في عالم التكتلات. ويرشح بنياتها القومية للتفكك والخلل إن لم نقل للزوال. لدينا فرصة مشتركة فلنغتنمها أيها الأخوة بوعي لشراكتنا الإنسانية والحضارية.

ودورنا في تطوير هذا الوعي إلى فعل تاريخي يثبت وجودنا على خارطة العالم الحديث الذي يتسلح بالعقل والتكنولوجيا والمصالح الحيوية.

علينا أن نطور أنفسنا من الداخل أولاً، لننهض لهذا الوعي. ونصبح قادرين على رسم استراتيجيات حضارية دون أن نهمل جذور هوياتنا القومية. الإنسان والعقل والحرية هي الأساس في مجمل الحضارات. فلا يصح أن تحتكرها حضارة دون حضارة. ولا يصح أن نتخذ معايير مزدوجة واحدة للشرق وأخرى للغرب كما فعل فرنسيس فوكوياما في «نهاية التاريخ» وصاموئيل هنتجتون في «صدام الحضارات».

وإذا كان التعدد هو السمة الغالبة على التركيب البنيوي للمنطقة على الصعيد

الأممي، فإنه أيضًا ليس أقل بروزًا في التركيب البنيوي لكل أمة مفردة مشاركة فيها.

هذا التعدد يقتضي أن يكون الآخر جزءًا من الأنا الاجتماعية لكل جماعة وأن تكون الحرية تحت سقف المسؤولية المشتركة حقًا أساسيًا من حقوق أعضاء هذه البنية في التفكير والتعبير والمعتقد.

إن التداخل الجغرافي والديموغرافي والشراكة في النظام السياسي في بعض الحقب التاريخية يستدعي أن نغلب الاتجاه المعرفي الحقوقي على فهم قضايا المنطقة واختلافاتها حول الحدود واقتسام الماء والثروات. إن المعرفة والوعي المشترك يجنبنا التجزئة والوهن والخسارات المصيرية، والهيمنة الخارجية التي غالبًا ما تتسلح بصراعاتنا واختلاف وجهات نظرنا وترسيخ ميزان القوى لصالح إسرائيل.

إن تمايزاتنا القومية. هي بدون ريب مصدر من مصادر قوتنا إذا لم تغيب قواسمنا المشتركة عن الوعي والفعل.

لكنها تبقى دون فاعلية إذا تجردت من قدرات العقل المعرفية.

العقل هو الشرع الأعلى للإنسان ويسقط الإنسان حينما يسقط العقل.

في خاتمة كتابه «صدام الحضارات» يرى صموئيل هنتيغتون في الولايات المتحدة الوريث الشرعي للحضارة الإنسانية من الإغريق إلى عباقرة العهد الجديد الذي انتصرت على أيديهم الديمقراطية الليبرالية ومنظومة قيمها الأساسية التي برهنت على قدرتها على البقاء.

الإنسان وفردانيته والعقل بمعارفه المتوارثة والمبتدعة في البعدين النظري والتكنولوجي في خدمة الإنسان والحرية بكامل أبعادها التي وفرت للإنسان السعادة والرفاهية. وبالمقارنة مع الحضارات الأخرى وأعمارها ووصولها إلى النهاية يتنكب هنتيغتون صفة العالم السياسي والمؤرخ الحضاري. ويفصح عن أمله بسراب الخلود لهذه الحضارة الغربية، واجهتها أمريكا. وقلبها أوروبا. وبقية العالم تعيش على فتات الإشعاع المتناثر منها. فيوصي هنتيغتون في رؤيا حالمة بأن تتكتل أميركا الولايات وأوروبا ضد الخطر الوحيد الطالع من الشرق والآتي من الكونفوشية أو الإسلام اللذين يهددان بقيمهما العريقة منظومة القيم الغربية. ويخص الإسلام بموقع الصدام والمواجهة.

في الخاتمة ينسى هنتيغتون عالم السياسة أطروحة كتابه الفكرية ومكوناتها ومنهجيته العلمية. ويقوم بوظيفة الرائي والعرّاف. فينظر إلى أمريكا الولايات وأوروبا كشخصية اعتبارية وممثل شرعي وحيد للحضارة الإنسانية المنوط بها الدفاع عن حيويتها وبقاء مشعلها متوهجًا إلى الأبد.

ولو نظر إلى أوروبا وأمريكا الولايات نظرته إلى العالم لما اختلفتا عنه بتكوينهما من أصول اثنية شتى وأعراق مختلفة ومذاهب وأديان وإنجاز حضارات. ولا يشعر هنتيغنتون بازدواجية معاييره في النظر إلى العالم وطليعته الحضارية.

هل العالم من طين وأوروبا وأمريكا من صفوة النور؟ لماذا يضع الغرب في طرف وباقي العالم في طرف آخر؟

يدعو أوروبا وأمريكا ليقفا معاً لتستمر الرسالة ناجزة وممكنة. وإذا تفرقتا صارت شعلة الخلود في تطلعاتهما أقرب إلى الاحتضار والذبول.

هل قدت أمريكا السود واليهود والإيرلنديين والطليان والشيكانو وباقي الأوربيين والشرقيين من معدن الحضارة وخلودها؟ هذا المعيار المزدوج في رؤية الشرق والغرب يجعل هنتيغنتون أقرب إلى العراف والكاهن منه إلى العالم. إذا كان العالم قابلاً للتفسخ والانحلال لأنه مركب من مكونات اثنية وعرقية ودينية وحضارية. فلماذا يوفر هذا التفسخ وهذا الانحلال الغرب الحضاري وهو من نفس الطينة التي يتكون منها العالم؟

هل التحيز هنا يكسر العلم ومنهجيته. وهل رؤيا الكاهن والعراف تهيمن على العالم ومنهجيته وفكره، كلنا ننتمي إلى عالم واحد فلماذا هذا التخويف من الكونفوشية والإسلام هل هو خوف حقيقي أم أنه عذر للهيمنة والسيطرة.

أي إسلام يتكلم عنه هنتيغنتون إسلام التاريخ المضيء أم إسلام النهضة الحديثة التي تعانق الغرب، إسلام الكتاب والسنة؟

إسلام الاجتهاد والعقل بمشرعيه وعلماء كلامه ومعتزلته وفلاسفته ومبدعيه اللذين قاموا بالدور الحضاري الذي يقوم به الغرب اليوم ولكن في أزمنة مختلفة لعالم واحد. ورثوا الإغريق والرومان والهنود والروم والفرس والنصرانية واليهودية ووحدوا إنجازاتها الحضارية في شعلة واحدة استمرت قروناً تضيء العالم ونقلت إليه المعرفة البشرية التي أسهمت بها الأمم جميعاً. إن الأديان ببعدها الروحي والحضاري والأخلاقي والعالمي تشكل ميراثاً إنسانياً مهماً وضماناً ضد العصبيات السياسية الضيقة.

إن منهجية التفكيك التي نقلها المحافظون الجدد من النص الأدبي إلى البنى السياسية لبعض بلدان الشرق الأوسط ودوله قادت عالمه إلى الفوضى والعدمية. والإرهاب بوجهيه المنظم والمرتجل في ردات فعل هو من زرع هذه الرؤية الناقصة التي خلخلت أسس القانون الدولي ودفعت بالأطماع والشهوات إلى الواجهة. فنشط الاغتيال والقتل على الظن.

الحق الذي لا مواربة فيه هو أن أي احتلال يقود الشعوب المحتلة إلى المقاومة. إذا زال الاحتلال يسود الصلح ويستتب

الوئام والوفاق. ونضال الأمم المغلوبة في أوطانها بالقوة والقهر حق شرعته الطبيعة والقوانين والأديان.

أما قتل النفس التي حرم الله بدون حق فهو تعدي على شرائع الله والإنسان.

وإن تفكيك الشعوب والأوطان هو تدمير للإنسان والحضارة والاندفاع بخطا حثيثة إلى الفوضى والعدمية.

الأمم لا تقوم على السلالة المتفوقة أو النقية، وهي مزيج سلالي مركب من شتى الأجناس والحضارات والأديان. فالعالم واحد وهناك حضارة إنسانية واحدة. كلنا شركاء فيها إذا كشف النقاب عن إنجازات الهويات القومية فيها.

أما إذا اتخذنا من الفروق الدينية والاثنية والثقافية واللغوية معيارًا فإن أوروبا والولايات المتحدة تخصيصًا يمكن أن تتشظى إلى ما تشظى إليه العراق لو كانت هناك قوة إمبريالية مهيمنة ذات مصلحة.

العالم واقع أمم كما توصلت إليه العلوم الإنسانية علم الاجتماع وعلم التاريخ والعلوم السياسية وغيرها. والشعوب تتكتل بروح إنسانية لا ضدها. وتقرب الشقة ما بين المصالح لا بالقوة والغطرسة بل بالدور الحضاري الذي يأخذ بيد الأمم إلى إنسانية مشتركة.

❖ ❖ ❖

حنا مينة ومياه الولادة الدائمة

د. يوسف الحمادة(*)

يتمتع العنصر المائي في أدب الكاتب السوري حنا مينة بطاقة خلاقة تمنحه القدرة على إعادة إحياء الكون والإنسان بشكل دوري. ولنا أن نتساءل من أين للماء بهذه القدرة وكيف يوظفها كاتبنا كي ينعم عالمه الروائي وشخوصه بهذا التجدد الدائم. في البداية، سنحاول أن نبين أن للماء عند مينة وجهين، وجه مميت وآخر محيي، وأن هذا التصور لا يبتعد عما تقوله نصوص عديدة، خاصة نصوص أسطورية، ساهمت في تكوين ثقافتنا، في هذه المنطقة من العالم. ازدواجية العنصر المائي هذه تجعل منه خازناً لكل بذور

(*) أديب وناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان رشيد شمة.

وإمكانات الحياة القادمة، وبالتالي تعطيه إمكانية الاضطلاع بعملية الخلق، هذه العملية التي تحقق أهم تجلياتها في العاصفة والطوفان، في صور الربيع والشباب الدائم، وكذلك في الحب الذي يلفّ العالم.

ليس من العسير على قارئ أدب حنا مينة ملاحظة أن العنصر المائي يتمتع بازدواجية يتجاوز فيها وجها الموت والحياة، الوجه المشرق والوجه الأسود، دون أن يستطيع أحدهما كسف الآخر. فالبحر[١] يبدو في الآن ذاته «طاهراً ونجساً»، «شفافاً وعكراً»[٢]، وهو بالنسبة للبحار «صديق» يحميه ويغذيه، لكنه يمكن أن يتحول إلى «عدو» قادر على معاقبته في كل لحظة[٣]. حركته الدائمة تمثل الخلود بينما، على غرار هيراقليطس، يرى بعض الشخوص في الأمواج التي تتتابع دون أن تتشابه صورة الزمن الذي يمر وبالتالي صورة الموت. والبحر الذي يجعل حب بطل الشمس في يوم غائم لمدينته يشرق في قلبه، والذي يدعوه إلى مساندتها في نضالها ضد المستعمر وضد ظلم الطبقة السائدة، هو نفس البحر الذي يحمل الفرقاطات الحامية لهذه الطبقة ولممثلي البلد المستعمر[٤].

وتمتد ازدواجية العنصر المائي هذه لتشمل كل ماله علاقة به. فبعض المخلوقات المائية، كعرائس الماء أو ككاترين الحلوة، تحمل الموت والخلاص بنفس الوقت. أما القارب فهو يمثل في نظر البحارة «المهد والمزود والتابوت»[٥] أي أنه يسود حياتهم من الولادة وحتى الموت. من جهته يمنح رمل الشاطئ لذة كبيرة بفضل جانبه اللهوي الذي يسمح للأطفال باللعب بتلك العجينة العجيبة التي يشكلها عندما يمتص الماء، لكن هذا الرمل ذاته، بأنفلاته من بين الأصابع، يمثل الشيء الذي لا يمكن الإمساك به، الهارب، وعندما تغطيه المياه فإنه يخبيء أخطاراً عديدة؛ فهو كالرمال المتحركة قادر على ابتلاع الغرّ الذي يخاطر بنفسه ويدخل فيه. ويعكس الشاطئ أيضاً نفس الصورة الثنائية الوجه. فصخوره وكهوفه ومرافئه ومدنه... تشكل مدخلاً للبحر بأهواله ومعبراً إلى الأماكن التي تحاك فيها المؤامرات وتنتشر فيها كل أنواع الموبقات من تهريب ومخدرات ودعارة... لكنها من جهة أخرى أماكن تتفتح فيها صفات الرجولة المشرّفة من تضامن وشجاعة وكرم وإنكار الذات.

هذا الغموض الذي يلف العنصر المائي كما تُظهر ذلك مؤلفات كاتبنا، ليس بالأمر الجديد. فقد أشارت نصوص أساسية في تراثنا الثقافي إلى هذا الأمر سنكتفي هنا بالإشارة إلى بعضها. إن كانت تعامة السومرية - البابلية صورة للغمر الأول الذي خرجت منه الحياة، يجب ألا ننسى أن

لها وجهاً مخيفاً يظهر خلال حربها ضد مردوخ وهي على رأس مجموعة كبيرة من الوحوش المخيفة. أما إنكي إله المياه العذبة والذي لولاه لما صار زرع ولما صارت جنة دلمون، فهو المسبب لحروب كثيرة وهو وراء اختفاء اللغة الوحيدة التي كانت سائدة في بابل، أي هو سبب التفرقة بين البشر. وليس بوزيدون إله البحر عند اليونان بأحسن حال. فكما أنه يسمى «حامل الأرض» فهو يوصف بنفس الوقت بـ«مزعزع الأرض» ويترأس زمرة من المخلوقات والوحوش المرعبة[٦]. هذه ليست إلا أمثلة قليلة من بين أمثلة عديدة جداً[٧] يظهر فيها الماء كعنصر ذي وجهين وصعب على الفهم.



والبحر، بصفته صورة للقوى البدئية، للعماء الأول، يملك هنا دوراً متميزاً ويعزز الازدواجية المشار إليها. فهو يلعب تارة دور الأب الرحيم وتارة دور الأب الشرير، تارة يبدو أماً مغذية وتارة أماً عقيمة. وكما يشكل فضاء خطراً يفصل بين البشر فهو جسر يقرب الناس ويشجع تواصلهم، وبالرغم من أنه يوقظ مشاعر الخوف عندما يغضب ويعصف بعنف، فهو يغذي الإعجاب بهذه القوة الطبيعية الهائلة، محولاً، بهذه الطريقة، الاشمئزاز إلى انجذاب.

لا شك بأن لهذه الازدواجية علاقة أكيدة بسيولة هذا العنصر وبالتالي بصعوبة القبض عليه. لكن هناك أيضاً سبباً أكثر عمقاً وهو أن الحياة مرتبطة بالموت ارتباطاً وثيقاً، أو كما يقول نبي جبران خليل جبران، هما شيء واحد[٨]. أما عالم النفس صندور فيرنتزي فبعد إعطاء عدة أمثلة تشير إلى أن الموت المطلق والحياة المطلقة لا وجود لهما، فإنه يخلص إلى النتيجة التي تقول بغياب «الفصل الكامل بين غريزة الموت وغريزة الحياة» قبل أن يضيف: «علينا إذاً أن نتخلى نهائياً عن مسألة بداية الحياة أو نهايتها وأن نتخيل

العالم العضوي واللاعضوي كتأرجح دائم بين غريزة الحياة وغريزة الموت حيث لا الحياة بقادرة على فرض نفسها على الموت ولا الموت بقادر على السيطرة على الحياة[٩]. لهذا السبب فإنه في عالم الأسطورة تلعب نفس الآلهة دور آلهة الموت وآلهة الحياة بنفس الوقت. فبرسفون، سيدة الجحيم، هي في الآن ذاته، آلهة الخصب. وهي تقيم فصلاً تحت الأرض، شتاءً، وثلاثة فصول فوق الأرض، وفي إقامتها الشتوية، أي تحت الأرضية، تأخذ معها أدونيس. وتلعب ليبيتينا، الآلهة التي تشخص أفروديت، نفس دور برسفون، حسب بلوتارك الذي يعزي ذلك إلى «نوع من الحكمة» تجعل من الموت جزءاً من الحياة[١٠]. ولهذا السبب أيضاً فإنه في نظر هيراقليطس، يتوحد هادس، رب العالم السفلي، مع ديونيزوس (باخوس) الذي يجسد سكرة الحياة. وهكذا فالطريق نفسه يقود من الموت إلى الحياة ومن الحياة إلى الموت، ويجتازه العالم والكائنات بشكل دوري. ومن المحتمل جداً أن يخضع إيقاع هذه الحركة الزمني للقمر الذي يتحكم، بفضل ولادته (القمر الجديد) ثم نموّه (القمر المكتمل) وتصاغره المتبوع بموته (الليالي الثلاث التي يختفي فيها) بأدق الحركات الدورية. يكتب مرسيا إلياد بهذا الخصوص: «صورة ولادة القمر وموته الدائمين هي التي ساعدت على بلورة حدس البشر الأوائل فيما يخص دورة الحياة والموت مما ساهم فيما بعد في ظهور أسطورة خلق العالم وهدمه دورياً. فأقدم الأساطير عن الطوفان لها بنية وأصل قمري(...) وبالنتيجة فإن الزمن، في نظر الإنسان «البدائي»، دائري، والعالم يولد ويموت دورياً، والرموز القمرية من «ولادة فموت فولادة جديدة» تظهر في عدد كبير من الأساطير والطقوس»[١١].

بالاستناد إلى ديالكتيك الموت والحياة هذا يمكننا القول بأن كل نزول في الماء أو حتى كل تماس مع الماء هو على المستوى الرمزي موت للإنسان (أو للعالم) ينتهي بولادة إنسان جديد وعالم جديد[١٢]. من هنا فإن كل رغبة بالعودة إلى الماء، كما يلاحظها القارئ عند بحارة حنا مينة، لا تشكل غاية بذاتها. فهي ناتجة، على العكس، من قناعتهم المتأصلة بأن البحر هو أصل الحياة. والعودة إليه ليست إلا رغبة بالولادة من جديد. صحيح أن بعض أبطال مينة يبحثون من خلال «الانحلال» في الماء عن الموت تحت تأثير ما يسمى بغريزة الموت، لكن رغبتهم هذه لا تفصح عن نفسها إلا في الظروف الصعبة: مثل زكريا المرسلني في الياطر، وسعيد حزوم في ثلاثية البحر، والقبطان اسطفانو في الرجل الذي يكره نفسه... أمنيتهم جميعاً تشبه ما نجد في الأسطورة عندما يحاول

الإنسان المصاب بمرض ما العودة إلى المياه الأولى كي يستعيد صحته، أي كي يولد من جديد. فبالنسبة للفكر الأسطوري، كل خلل يصيب العالم يجد حلاً له بالعودة إلى أزمنة البدء، هذا العود الذي نجده رمزياً في أعياد رأس السنة، أو على المستوى الحقيقي في الطوفان. حالة زكريا المرسنلي بطل الياطر هنا جديرة بأن نتوقف عندها. رغم حاجته الماسة إلى الولادة من جديد فإن زكريا يحقق هذا الطقس في الغابة وليس في البحر. والسؤال هنا لماذا لم يخضع زكريا لهذا التحول في قلب الماء، هذه القوة الولودة، أو في قلب الحوت، هذا الحيوان المائي، كما تمنى؟

في الحقيقة، زكريا رجل بحر قبل أي شيء، أي أنه يعرف جيداً هذا العالم المائي وهو رجل يشبه ببساطته الامتداد المائي الذي لا يحجز الرؤية. من هنا فالولادة في قلب الماء، العودة طفلاً، ما كانت لتخدم بطلنا في شيء. لأن مأساة زكريا تكمن في أن قلبه «الخام»، طبيعته القاسية و«المتوحشة» والتي يمازجها نوع من الطيبة، لا تسمح له بفهم تعقد العلاقات في المدينة، وبعكس البحر، فإن الغابة، بظلالها، بتداخل أشجارها وأغصانها، تذكّر بعالم المدينة وتعقده. إنها من هذه الزاوية، أكثر تأهيلاً من البحر في حالة زكريا بالتحديد للقيام بطقس «دخول»[١٣]، يتبعه ولادة زكريا جديد، ليس كطفل بريء بل ككائن جديد قادر على فهم عالم المدينة المعقد وبالتالي قادر على مواجهته.

سعيد حزوم، في محاولته الدخول في عالم الرجال والحصول على اعترافهم، بحاجة أيضاً إلى ولادة جديدة. وكما في كل طقس دخول، على البطل أن يضطلع بمهام صعبة، أن ينتصر على تحديات ويجتاز عقبات تواجهه[١٤]، حتى يعترف به «الكبار» وهم هنا البحارة القدماء، أصدقاء أبيه الغائب الذين يحلون محل هذا الأب، ومعروف أن دور الأب ضروري في كل طقس دخول. الغطس طوال يوم كامل في قلب الباخرة الجانحة يشكل الامتحان الرئيسي بالنسبة لسعيد. ويبيّن الدخول إلى قلب هذه السفينة (التي تشبه بشكلها عضو الأنثى الجنسي)، بينما السفينة نفسها مغمورة بمياه البحر المؤنثة بدورها، بين ذلك تأكيد الكاتب على هذا «الغلاف» الأنثوي مرتين، وبالتالي على رغبة سعيد الجامحة في النجاح في مهمته التي ستمنحه حياة جديدة، وستجعل منه شخصاً جديداً، أي رجلاً. وبسبب من هذه الرغبة التي لا تقاوم بل بسبب من هذه الحاجة، سيذهب سعيد بعيداً في إتمام مهمته، حتى في نظر القدماء، عندما سيخاطر بحياته في قلب الباخرة.

العاصفة والطوفان:

تشكل العاصفة البحرية برأينا قمة هذا الفعل الخلاق الذي يعيد صنع الكون. فالمياه السفلية في فورتها تختلط بالمياه النازلة من السماء وتغمر العالم لتعود به إلى أزمنة الأصول لإعادة خلقه من جديد. هذا الحدث يتم ضمن هالة من القدسية حيث «فرحة تغمر الكون، وألق قدسي ساحر ينور الدنيا»[١٥]. العاصفة التي نقرأ وصفها في الشراع والعاصفة تنفجر بعد زفاف ملكة المياه على ملك البحر كما يقول الراوي. أي بعد تزاوج العناصر. بعد تزاوج القوى المذكرة والمؤنثة للماء والتي بدونها لا ولادة جديدة. لنستمع إلى راوي الدقل يصف لنا الهدوء الذي يتبع هذه الحالة:

«وشيئاً فشيئاً تهدأ العاصفة. ينقشع الغيم. تظهر السماء الزرقاء. تختبئ الريح في مكان ما. يتوقف المطر. يتجرجر الموج تعباً على وجه اللجة، يتراخى، يهمد، ومكان البروق المرعبة تبزغ نجوم مزهرة في السماء الصافية، وعوضاً عن الرعود تنتشر موسيقى هادئة، تتصاعد من القاعات السحيقة وتنداح في الجو، تاركة صدى رخيماً.. وما تلبث الأنوار المشعة في السفن أن تنطفئ وتشتعل في لحظة واحدة وتدوي الصافرات معلنة ميلاد سنة جديدة، على عادتها في المدن الساحلية كلما تصرم عام وولد عام»[١٦].

الإشارة هنا إلى العام الجديد ذات دلالة هامة، فهي تشير إلى بداية حياة جديدة لكون جديد. كل شيء يبدأ مرة أخرى، كما هي الحال بعد احتفالات رأس السنة في الشرق القديم. هذه الاحتفالات التي كان يتم فيها تمثيل خلق العالم مسرحياً كما تصفه لنا / الإينوما إيليش ملحمة الخلق البابلية/. الهدف من هذه الاحتفالات هي، كما أشرنا، العودة بالعالم إلى شبابه السابق حيث لم يكن هناك شيخوخة ولا مرض. وما الانسجام والهدوء اللذان يشيعان في هذا المقطع سوى انعكاس لحالة الاسترخاء العذب التي تتبع آلام الولادة التي تمخضت عن كون جديد. فهدأة العاصفة وانقشاع الغيم واختباء الريح وتوقف المطر، كلها تعابير تؤكد الانتقال من حال إلى حال، من توتر شديد معذب إلى استرخاء عذب سعيد، احتفالاً بالمولود الجديد. فالسماء الصافية حلت محل الغيوم المتلبدة، والموسيقى الهادئة أخذت مكان الرعد المخيف، والتعب، بعد طول عناء، تلاشى تدريجياً: «يتجرجر الموج تعباً (...) يتراخى، يهمد»، فتنفرج أسارير الكون وتعلن سعادته عن نفسها من خلال «النجوم المزهرة» كابتسامات تملأ وجه السماء، تحاكيها «الأنوار المشعة في السفن»، ومن خلال الموسيقى العذبة التي تنداح «بصدى رخيم» كغناء فرح يتردد كترديد صافرات السفن الاحتفالية. وهكذا يشارك

الإنسان (أنوار السفن والصافرات) الكون بفرحه (النجوم المزهرة والموسيقى) في جو من البهجة الرائعة فالولادة الجديدة تخصهما معاً[١٧]. ويتبع الطوفان عبر التطهير والحياة الجديدة التي تليه، المنطق نفسه[١٨]. اللحظات التي تتبع إعصار المرفأ البعيد تعكس حالة مماثلة:

«ويرجع (البحار) ليستسلم إلى البحر، إلى الماء، والمطر، والريح، والزبد الأخضر الذي تصبه السماء من الأعالي، ورماح البروق التي في رؤوسها زهرات من ذهب، وفي الأصباح، حين تمر العاصفة، مخلفة وراءها رعد الفجر المتقطع، يأخذه وجد إلى الصلاة في قلب صمت البحر والضياء الآتي من الجهات الأربع»[١٩].

كلمات مثل «الصباح» و«الفجر» و«الضياء» تشكل علامات نهاية الظلام والانتصار على الليل وبالتالي على الموت. إنها رموز الاستيقاظ والحياة الجديدة التي تبدأ ومعها الأمل بعالم نقي، طاهر، لا إثم فيه، بعالم بريء. فيما تعطي عبارة «رعد الفجر المتقطع» للنص معنىً جنسياً: إنه دفق الحياة والصرخات الأخيرة التي ترافق المولود الجديد.

وتزداد أهمية ولادة العالم بعد العاصفة عندما تتم في البحر حيث إنها تسمح للبحار بالمشاركة فيها. فصراع هذا الأخير مع اللجة لا يهدف فقط إلى انتزاع لقمة عيشه منها. إضافة إلى الحب الكبير الذي يشعر به البحار تجاه البحر مما يدعونا إلى الظن بأن هناك سبباً آخر لهذا الصراع. فالإعجاب الذي يشعر به رجل البحر أمام العنصر المائي يدفعه إلى محاولة انتزاع سره الكامن فيه وهو حياته المتجددة دوماً. البحار يعرف عن يقين بأن الطريق الذي يسير عليه سينتهي ذات يوم كونه محدداً بنقطتين لا محاد عنهما وهما لحظة الولادة ولحظة الموت. لذلك فهو يلجأ إلى الحل التالي: قطع المسافة التي تفصل بين هاتين النقطتين بأكبر عدد ممكن من المرات. وهنا يقدّم له البحر فرصة نادرة، فبين جباله ووديانه التي تشكلها الأمواج في اليوم العاصف ينشر الموت شبكته محاولاً اصطياد الإنسان الشجاع المتعطش إلى الخلود. أن ينطلق المرء بذاته إلى ملاقاة الموت يعني أنه يحاول ملامسة نهاية طريق الحياة المذكور. بالمقابل فإن النضال ضد هذا الموت وبدون هوادة، هو محاولة للعودة إلى نقطة البداية، إلى نقطة الولادة، واكتساب حياة جديدة. هكذا وبسبب من استحالة الحصول على حياة أبدية، يحاول البحار أن يضاعف قدر المستطاع حيواته. بمعنى آخر، إنه يبحث عن الخلود عن طريق تعدد التجارب. وهكذا فهو «يطأ الموت من جديد» في كل سفر عاصف[٢٠]. ولكي يحقق هذه الرغبة فهو لا يتردد أحياناً في استثارة غضب

البحر وإيقاظ عواصفه النائمة كي يواجه الموت في عقر داره. واللذة التي يشعر بها آنذاك تشبه كثيراً لذة اللقاء الجسدي مع امرأة. فمياه البحر تتحول عندها إلى شريكة حبّ تشدّ البحار دوماً إليها. والموت الذي تتبعه الولادة الجديدة في قلب المحيط يمكن مقارنته آنذاك بـ «الموت الصغير» الذي يقاربه المرء عند عناق الحبيب[٢١].

الربيع والتجدد الدائم:

بفضل خواصه المطهرة، وبفضل قدرته على منح الحياة للأشياء وللكائنات، يرتبط العنصر المائي بعمق بتجدد الطبيعة: إنه حليف الربيع. يكتب المفكر الفرنسي غاستون باشلار بحق أنه «ليس هناك من اسم يمكن أن ترتبط به صفة ربيعي بعمق كما ترتبط باسم الماء»[٢٢]. وتتم ولادة العالم الجديدة التي يعلنها بدء فصل الربيع في جوّ يسوده الصفاء بفصل مياه الأمطار المطهرة. هذا الجو الذي يسحر سعيد حزوم ويحثه على وصف فرحة الطبيعة بهذه الكلمات:

«لقد أدهشني البهاء البحري في ذلك اليوم النيساني المشرق، فالمرء لا يكاد يصدق أن هذا الشاطئ المقفر، المرعب في أيام الشتاء، الذي يصدر دوياً هديرياً مخيفاً في الظلمة والريح والمطر، يمكن أن يكون على كل ذلك الأنس والوداعة والبهجة في الربيع، وفي يوم منوّر كهذا، تضحك فيه الطبيعة النظيفة الجديدة، الخارجة مغسولة من فصل الأمطار»[٢٣].

وتتجلى هذه القدرة المتميزة التي تتمتع بها المياه على الصعيد الإنساني أيضاً عندما تسمح للبشر باستعادة شبابهم. فأمام البحر «يرجعون (أي الناس) أطفالاً، يدعونه يغسلهم، يتعمدون كما في الأردن..»[٢٤]. صحيح أن عبارة كهذه تعكس أول ما تعكس الفرح الطفولي الذي يجتاح المرء أمام الأزرق الكبير، لكن ذكر المعمودية ونهر الأردن يمنح لهذا المقطع معنى أكثر عمقاً. فكل غوص في العنصر المائي يشكل «قطيعة» مع الحياة اليومية، وتغييراً «جذرياً»، على غرار المعمودية بشقيها، النزول في الماء والخروج منه.

بفضل الغوص في ماء العماد «يموت الإنسان العجوز» و«يمنح الحياة لكائن جديد، لمولود جديد»[٢٥]. هذه «القيامة» تتبدى أيضاً في موضوع الشباب الذي يمنحه «ماء الحياة» و«ينابيع الشباب». مع ذلك فإن البحر يتفوق هنا على أشكال العنصر المائي الأخرى، وذلك بفضل حركة الأمواج الأبدية التي تمنحه شباباً دائماً. فإذا كان كل ما حوله محكوماً عليه بالشيخوخة والعجز، فإن البحر يبقى شاباً ومشرقاً. أليس هو من يمثل «الأزل والأبد»[٢٦].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو في

معرفة إن كان بحر حنا مينة بقادر فعلاً على تجديد حياة بحارته وعلى منحهم الخلود الذي يحلمون به. في الواقع يعيش هؤلاء البحارة مأساة حقيقية بسبب من شعورهم بالشيخوخة. وهم يرفضون هذا المآل ويحاولون التغلب عليه بكل الوسائل. لقد رأينا أعلاه كيف أنهم، وبهدف الحصول على حياة جديدة عبر مواجهة دائمة مع الموت، لا يترددون في التحرش بالمحيط واستثارة غضبه. مع ذلك فنحن نعرف عن يقين بأن الشباب المستعاد هنا يبقى على المستوى الرمزي، الخيالي. بإثباتهم لقوتهم ولقدرتهم على الانتصار على العنصر الطبيعي، يؤكد بحارتنا بأنهم ما يزالون سادة اللجة، وبأنهم ما يزالون يحتفظون بعزم الشباب. لكن على المستوى الفعلي، على مستوى حقيقة الواقع القاسية التي لا يمكنهم الإفلات منها، فإنهم واعون لشيخوختهم. وقد يأخذ هذا الوعي أحياناً شكل صدمة أليمة كما حدث لسعيد حزوم بعد سباقه مع البحار الشاب. هنا تبدأ مأساتهم. يمكننا القول بأن أحد أسباب الأزمة النفسية التي عاشها سعيد، وكذلك السبب الرئيسي لانتحار القبطان اسطفانو، والمرارة التي تنغص على الملجاوي عيشه، كلها تكمن في هذا الاكتشاف الأليم. وإن كان صالح حزوم قد احتفظ في أذهاننا، نحن القراء، بشبابه، فمرد ذلك إلى كونه اختفى دون أن يترك أثراً، مشيعاً بذلك الأمل بعودة محتملة كما لو أن حياته توقفت لفترة ما نجهل طولها وأنها ستنطلق من جديد ذات يوم. وحده الطروسي، رغم سنه!، يحتفظ بشباب لا يتغير، كما لو أن السنوات لم تؤثر فيه، مما يسمح لراوي الشراع والعاصفة بالقول عنه: «هو من أولئك الذين يطغى استواء رجولتهم على كهولتهم، فلا تبدو الكهولة عليهم، ويستمرون شباباً حتى الشيخوخة»[٢٧]. مع ذلك فإن الراوي يذكرنا مثل الطروسي كمثل «إنسان اضطر إلى التوقف بين مرحلتين من سفرة واحدة»[٢٨]. هنا أيضاً يبدو أن الزمن (الروائي، التخيلي) قد توقف كي يسمح للبطل بالحفاظ على شبابه.

ومما يزيد من حدة الشعور بهذه المأساة هو أن فقدان الشباب يترافق بفقدان الحوريات، «عرائس البحر» هذه التي لا تظهر إلا للبحارة الشبان. بعد سباقه مع البحار الشاب، يستلقي سعيد حزوم، منهكاً، على رمل الشاطئ «مدركاً، لأول مرة، أنه انتهى كبحار، وأنه لن يسابق بعد اليوم، ولن تظهر له عروس البحر أبداً»[٢٩]. وها هي كاترين الحلوة، سيدة الأمواج هذه التي طالما عشقها سعيد، ها هي تهمس له: «وداعاً وإلى الأبد»، قبل أن تلج الماء وتتلاشى فيه إلى غير رجعة. وقد حاول سعيد السباحة طوال الليل في محاولة

يائسة أخيرة للإمساك بها، لكن محاولته ذهبت عبثاً، ولم يحصد سوى الزبد المنسرب من بين أصابعه. إذ إنه من المستحيل استعادة الشباب الضائع. يبدو أن رجل البحر، عندما يشيخ، يصبح غير أهل لعشق هذه المخلوقة الرائعة التي هي صورة البحر ذاته. يجد البحار هكذا نفسه محروماً من الفعل الجنسي الذي يعيد، على طريقته الخاصة، الحركة الدائرية التي تربط الحياة بالموت.

رغم ما رأينا، فرجال البحر العظام، في أدب كاتبنا، يجدون حلاً وتعزية لهم في البحارة الشباب الذين يحلون محلهم وهم غالباً ما يكونون قد تدربوا على أيديهم فسعيد حزوم يأخذ مكان أبيه صالح، واللجاوي يترك البحر مخلفاً ابنه فيه، والطروسي يغري أحمد الشاب ليشارك معه في كتابة حكاية البحر المشرّفة.

أما الرغبة التي يعلنون عنها جميعاً بالعودة، بعد موتهم، إلى البحر الذي خرجوا منه[٣٠]، فهي تعبير عن تمني هؤلاء الرجال للانحلال في العنصر المائي الخالد، ليصبحوا خالدين بدورهم، بفضل الالتحاق بدورته؟ نحن هنا في قلب الفكرة التي تقول بأن حياة الفرد، كفرد، هي في انفصاله عن الكائن الكلي أو الواحد الكلي كما يسميه الفلاسفة القبل سقراطيين (السابقين لسقراط) وعودته إلى هذا الكائن الكلي هي ذوبان فيه واتحاد معه. حياة الفرد بهذا المعنى تعني أنه زائل بالتأكيد، بينما العودة إلى المنبع الذي أعطاه الحياة تعني خلوده. في الحقيقة يبدو أبطال مينة البحارة وكأنهم منذورون لقدر مائي، وكأنه محكوم عليهم بموت سائل. لكن هذا الموت لا يأخذ كامل معناه إلا في الدورة الأبدية التي تربط الموت بالحياة. ويعكس أدب حنا مينة من هذا المنظور رؤية مادية للعالم. فالعدم الذي يحلم به أبطال مينة ليس فراغاً مطلقاً، ولا غياباً مطلقاً، كما يمكن أن توحي به هذه الكلمة، بل هو عدم مائي إن صح التعبير، إنه بلا شك نقطة انطلاق لحيوات أخرى وبأشكال أخرى[٣١].

مهما يكن الأمر، فالعزاء الذي يقدمه الأزرق الواسع لبحارتنا باحتضانه لورثتهم يبقى غير كاف. إنهم يتركون مضض فضاءهم المحيي، فضاءهم الذي طالما عشقوه وقدسوه والذي احترموا واتبعوا قدر المستطاع قوانينه الأزلية. وبدوره البحر وكأنه يحب ملاحيه كما يحب الأب أولاده. فهو معجب بشجاعتهم وتصميمهم ومثابرتهم على محاربة غضبه. لهذا يبدو متأثراً بالمصير الذي ينتظرهم وهو الشيخوخة، فيعزيهم قدر المستطاع: «لا تزعل يا لجّاوي، هذا هو نظام الكون»[٣٢].

يحق لنا التساؤل هنا لمعرفة إن كان هناك تشابه بين ما يعيشه هؤلاء البحارة

وحال الكاتب حنا مينة. أليست عروس البحر، كاترين الحلوة، التي تفلت من يد سعيد وتختفي أمام ناظريه في البحر بعد أن أمضى عمره في البحث عنها، أليست تجسيداً لحلم حنا مينه الذي يفلت منه؟ إذ إن تصريحات كاتبنا العديدة تنص على أنه رغم كل ما كتب عن البحر وعالمه الواسع فهو ما يزال في المقدمة. هذا الكلام ينم في نظرنا عن بعض شعور بالحرمان سببه استحالة الإحاطة بعالم بهذا العمق والاتساع والتنوع. كما لو كان جوهر البحر، ماهيته، على صورة مائه، يهرب وينسال من بين أصابع الكاتب. وبهذا تشبه تجربة حنا مينة الروائية تجربة سعيد مع كاترين، وربما كان هذا ما يفسر حزن الراوي وتعاطفه الظاهر مع سعيد الذي نلمحه في الكلمات والنداءات الأبوية والمؤثرة جداً التي يتوجه بها إليه.

المياه العاشقة

علاقة العنصر المائي الوطيدة بالموت والحياة وارتباطه الشديد بكل ولادة جديدة يجعل منه حليفاً لكل علاقة عشق، لكل تواصل جسدي. إذ إنه من المستحيل فصل الحب والجنس عن الخصب وعن كل ولادة. سنرى فيما يلي كيف تتجلى هذه الفكرة في أدب حنا مينة.

يتغنى حنا مينة، بداية، بزواج العناصر بمعزل عن الإنسان، ويحتل البحر في هذا الزواج مكان الصدارة، إذ إن الحب جوهره. وقارئ حنا مينة يسمع البحر يتوجه بأناشيده الفرحة للكون بأكمله، «لليل، للقمر، للنجوم، للسحب وصخور الشاطئ»[٣٣]. يبدو البحر عاشقاً للأرض، قبل كل شيء. فمنذ الأزل تنغزل بينهما قصيدة حب تلفع العالم بأكمله، في جو من الحنان والعذوبة. إنها صورة للعشق الكوني في أسمى آياته، هذا العشق الذي يغمر كل شيء وهو سابق على كل وجود:

«الليل عذب. ليل الصيف عذب. غبش على البحر. الماء رصاصي، يمتد بعيداً، ومن بعيد، يأتي الموج متدافعاً، وعلى الشاطئ، تخاريم زبد، يترك وراءه، وهو يتراجع لقد أدى المهمة. قبل اليابسة. من الأعماق، في اندفاعة متواصلة، متوالدة، يأتي الموج: ماذا تريد أيها الموج؟ لا يقول، ثم لماذا؟ لمن يؤدي حساباً؟ أن يعشق فتلك سيرته. هو نفسه عشق (...). جفن الأرض، علّم البحر، أن يتغزل، ومنذ الأزل، بيتاً وراء بيت، ينشد الماء قصيدته لليابسة، وحين يهيجه الشوق، يبعث شفتيه، على ذرى الأمواج، فتأتي وتهمس في أذن الشاطئ، كلمة حب ولا أحلى، وإذ ذاك تتصاعد موسيقى هادئة، مهموسة، تنداح وتتفرق في الهواء»[٣٤].

هناك انسجام تام يسود هذا المقطع ويتعزز بفضل منظومة غنية من العلاقات

الداخلية. فالليل الذي تتكرر لفظته هنا مرتين مما يسمح للأشياء بالتواري قليلاً ويخفف حدة الزوايا، هذا الليل يصبح أكثر حضوراً بفضل «الغبش» الذي يلفّ البحر بلونه «الرصاصي» وهو لون غامض قليلاً وغير محدد. نحن أمام منظر تتلاشى فيه الحدود بين الأشياء وتختفي معها بالتالي كل عدوانية ممكنة، من هنا هذه «العذوبة» السائدة والتي يؤكد عليها الراوي بتكرارها مرتين: «الليل عذب. ليل الصيف عذب» كل شيء جاهز حتى يُسمع الهمس وحتى «تتصاعد موسيقى هادئة، مهموسة، تنداح وتتفرق في الهواء». انداح هذا الغناء الجميل وتبعثره في الفضاء يسهل بفضل حركتين مائيتين سائلتين واحدة أفقية، وهي حركة الماء «يمتد بعيداً، ومن بعيد يأتي (...) متدافعاً»؛ والأخرى عمودية على شكل «اندفاعة متواصلة صاعدة من الأعماق». هاتان الحركتان المستمرتان، المتوالدتان، تمنحان للموسيقى التي نتحدث عنها وللقبل التي ترافقها حضوراً أبدياً. فـ «منذ الأزل ينشد الماء قصيدته لليابسة» ومنذ الأزل ينشر هذا الحب جواً من السلام والانسجام على الكون. هذا الوئام وهذا التكامل بين الأرض والماء هما أساس الخصب في العالم وسبب فرح الإنسان الذي يوجه دعاءه لهاتين القوتين الطبيعيتين كي توحدا قواهما من أجل خيره[٣٥]. هكذا يبدو وكأن خلاص الإنسان خاضع لوفاق كوني ولجو من السلام والسعادة الكونيين حيث البحر والأرض في عناق أبدي. ولا يلبث الإنسان أن يشارك في هذه الوحدة متحولاً من مجرد مراقب إلى عنصر فعال وأساسي. ويتم العبور بشكل غير محسوس تقريباً من الحب بين العناصر إلى الحب الإنساني. ويتم هذا الانتقال بشكل تدريجي كما سنحاول أن نبيّن فيما يلي.

في البداية لا يُذكر العنصر المائي إلا على سبيل المقارنة. فالسيولة والصور التي تولدها تبدو أحياناً وكأنها تفرض نفسها ما إن تظهر علاقة العشق. فمثلاً يرى راوي الفم الكرزي الحب الذي يربط بيرانيك بجوّاد على أنه شيء خارق يشبه «سفراً في بحر الليل، على مركب من الوهم، ممزق الأشرعة، مقطع الحبال، ضائع في متاهة اللجة(...)»[٣٦]. أما أول شعور حب يتملك نفس المراهق في القطاف، فهو «كالموجة الزرقاء الأولى على الشاطئ المحصب (...)»[٣٧]. وفي الشمس في يوم غائم، الفتى، بطل الرواية، وامرأة القبو يرغبان كل منهما بالآخر، لكن أحداً منهما لا يفصح عما في نفسه بشكل صريح بسبب الجو الكهربائي الناتج عن الصراع الاجتماعي القائم بين طبقتيهما. بدلاً من أن تقربهما الواحد من الآخر، فإن الرغبة الجنسية تأخذ شكل صدام وتوتر دائمين تحت قناع من

الكراهية الكاذبة. وذات يوم يبلغ الغيظ أوجه، وينقل لنا الفتى المشهد بهذه الكلمات:

«اقتربت منها. كنت أفهم ما تريد. لقد فرضت عليّ أن أصرخ في وجهها. كانت تبحث عمن يصرخ في وجهها، لا لتسكت، بل لتصرخ بصوت أعلى. الموجة الغضوب، في اندفاعها المزبد على الشاطئ، تتشهى صخراً، عليه تتفتت وتتناثر، ثم تسقط في اليم رذاذاً أزرق ورغاء أبيض. الموجة تفتت الصخرة والصخرة تفتتها. تنتشي عروق الموجة، عروق الأنثى، ويأتي الهدوء، بعد ذلك، كالنوم، بعد شبق مسعور حقق ذاته»[38].

في مرحلة ثانية، يتحول الماء نفسه من مجرد عنصر يُذكر عندما يخص الحديث الحب، إلى حامل لهذا الحب دون أن يتدخل مباشرة في العلاقات التي تقوم في حضوره، أو لنقل بالأحرى، التي تتم تحت إشرافه. فالعلاقة اللطيفة الوليدة بين ديمتريو وراجعة «انبجست، كينبوع، من أشواق كليهما»، ثم «سالت جدولاً متحداً»[39]. وأحياناً يتحول الشخص الواقع تحت تأثير إله الحب إيروس، أو يحلم بالتحول، إلى غيمة لا تلبث عن أن تصبح مطراً يسقط قطرة قطرة على الدانوب[40].

في مرحلة أخرى يبدو الماء وكأنه ينطوي على شحنة جنسية حقيقية وهي تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر، في كل من يتواصل مع هذا السائل. عملية «التجنيس» التي يخضع لها هذا الأخير تتجاوز في الواقع فضاءه وتؤثر على كل ما حيط به. فالرائحة التي تصدر عن البحر «تهيج الرجولة» في البحار «وتشعل فتيل الشهوة (فيه)»[41]. وهذا هو السبب في أن رجال البحر يبدون غير أوفياء لنسائهم، باحثين دوماً عن علاقات ومغامرات جديدة. ومما يزيد من ذلك أن لهذه الرائحة سطوة تبدو وكأنه من غير الممكن مقاومتها. لدرجة أن بعض الرجال، الذين يقعون تحت سيطرتها، ينتهي بهم الأمر إلى فقدان ملكة العقل وفقدان كل قدرة على التحكم بأنفسهم.

ودليلنا على ذلك ما حصل لسعيد حزوم الذي، بسبب من تأثير رياح البحر المفعمة برائحة الجنس، كما يخبرنا الراوي، رفض الإصغاء إلى نصائح زميله، البحار العجوز المجرب، الذي كان قد حذره من مغبة التبجح بقوته الجنسية ومن نساء المرافئ القادرة على امتصاص قوة وصحة أعتى الرجال. لكن بطلنا كان واقعاً تحت تأثير طاقة كبيرة «وفحولة تستثيرها يودية المياه المالحة» وهذا ما منعه من تقبل الكلام الحكيم لزميله[42]. وقد فشل فيما بعد في «قهر» عزيزة، حبيبته، في السرير. عزيزة هذه المرأة التي يصفها لنا بأنها نحيفة وهشة للغاية! وكانت تلك أول صدمة حقيقية يتعرض لها. أما جيفرسون، إحدى

شخصيات ثلاثية الصين[٤٣]. فإن نوعاً من الجنون قد تملكه بسبب من شبقه ورغبته المرضيّة بامتلاك جسد ماريلين[٤٤]. يقول لنا الراوي الذي فكر على ما يبدو كثيراً في السلوك الغريب لجيفرسون في محاولة لفهمه: «(...) من المرجح أن «يود» البحر، المشبع به الأثير، قد أهاج غلمته»[٤٥].

اعتباراً من هذه النقطة، يبدو البحر «نداء جسد» في نظر بحارته[٤٦]. ويزيد الكاتب السوري على ذلك فيعلن بأن الجنس لا يمكن فصله عن البحر، كمائه وزبده[٤٧]. وهكذا ينطلق هؤلاء الرجال في البحث عن «مائهم» ما إن يتغلغل إيروس في أجسادهم. بل يكفي أن يكون الماء، نبع المتعة هذا، حاضراً حتى يصبح لقاء الأحبة أعذب، وعناقهم أحر. فأكثر قبل بطلي الفم الكرزي حناناً وأكثر عناقاتهم جمالاً هي التي نشهدها خلال لقاء يجري قرب نبع ماء في عمق الغابة. ويشكل هذا اللقاء إحدى اللحظات الهامة في علاقتهما وغالباً ما يتذكرانه[٤٨].

شخوص آخرون، كمفيد الوحش في نهاية رجل شجاع، يجدون في التماس المباشر مع الماء ونعومته المخملية وانزلاقه إحساساً حقيقياً بالانبساط له علاقة بالشبق. ولا يسع البحر الهائج والمضطرب إلا أن يزيد من قوة الاحتكاك مضاعفاً بالتالي شدة المتعة التي تتولد عن ذلك. هذا هو مفيد يحدثنا عن هذا الشعور بكلمات تذكرنا بما كتبه ميشلي وبشلار بخصوص الإثارة الحسية التي تولدها السباحة وحال السباح التي تتحول من سادية إلى مازوخية.

«البحر جميل، السباحة فرحة، وحين يكون البحر مائجاً تصبح لذتي مضاعفة. الموج الهادر، الصاخب، يتحدّاك، يصارعك، وفي مثل هذا الجو أجنّ، يجتذبني العراك والتحدّي والهدير، كما يجتذب الإبرة حديد المغناطيس، أرى الأشياء جميلة، مخيفة، جديرة بالمنازلة، فأهجم كأنني ذاهب إلى حفلة رقص، وأمضي سابحاً بعنف، في حركة من الصخب الشديد، حيث أجد نفسي على انسجام تامّ، وفي المكان الذي ينبغي أن أكون فيه. حتى تتروّض قوتي الوحشية، وتصير مطواعة، هادئة، ناعمة مع لذة من ذلك النوع الذي نحسّه ونحن نمارس عملية جنسيّة نجربها بأنفسنا على أنفسنا»[٤٩].

هكذا يبدو البحر بشكل خاص والماء بشكل عام وكأنهما مرتبطان جوهرياً بكل علاقة عشقية. من الآن فصاعداً يمكن لـ «قارب الحب» أن يتخذ شكل الأمواج، ويصبح في وسع العاشقين بسهولة ضرب المواعيد على «ذرى الأمواج»[٥٠].

بالرغم من ذلك لا يكتفي الحب الإنساني بالخضوع لتأثيرات الحب الكوني.

إذ إنه عندما يتميز بعنفه وحرارته يتمكن، في حركة معاكسة، من تجاوز الإطار الإنساني وغمر العالم الطبيعي و التأثير فيه بدوره. يكفي أن يقوم المراهق في رواية القطاف بضم حبيبته رئيفة لأول مرة، في جو من فرح الشباب وحمياه، كي يستثير المنظر المحيط بهما بأكمله:

«تدفقت الموجة البكر وأفنت نفسها على الصخر. ارتطمت، علا الرذاذ الأزرق، هسهست حصى، أطارت الريح الرمل، جُنّ الشاطئ، السماء شقت، ظهرت رؤى، حدثت معجزة، صار كل شيء واضحاً، ودونما تجربة، كنت قادراً، وراغباً، أن أقبلها حتى الارتواء»[51].

وفي حالة العاشقين في المصابيح الزرق، فارس ورندة، كذلك في حالة زكريا المرسنلي بطل الياطر، يسمح لهم حبهم والرغبة الجسدية التي يسحون بها بتعرية الشمس التي تأخذ هنا شكل سيدة جميلة، قبل أن يجعلوها تغوص، ببطء، في المنبسط المائي، في ماء الرغبة، الذي سيخمد حرارتها. بالنسبة لفارس ورندة يجري هذا المشهد في اللحظة عينها التي يصف الراوي لنا فيها الرغبة التي تشد كلاً منهما إلى الآخر وحيث كل منهما يتخيل الآخر عارياً في الوقت الذي تتملكه أفكار ورؤى شبقية. عينا فارس في تلك اللحظة كانتا «(مشدودتين) إلى قرص الشمس الذي تعرى وغاص في الماء حتى منتصفه، بينما رندة متعطشة إلى سماع كلمة ما عن هذا الذي يحسه (...)»[52]. تحتاج نيران الشوق إذاً إلى العنصر المضاد القادر وحده على تخفيف وهجها، وهذا ما تشير إليه وبقوة صفة «متعطشة» التي ينعت الراوي بها رندة. لم يعد ثمة سوى الخاتمة، أي أن يغطس قرص الشمس بأكمله في الماء، حتى تهدأ مخيلتا البطلين العاشقين، ويهدأ جسداهما المحمومان.

الكون السابح في هالة من العذوبة الناجمة عن زواج العناصر يشكل مصدر إلهام للحب الإنساني. وبالعكس، عندما يتواجد الحب الإنساني فإن الحب الكوني يتفتح ويزهر. الإنسان يعشق لأن الكون عشق، والكون يهوى لأن الإنسان هوىً. هذه الحركة الدائمة في الاتجاهين، بين الإنسان والعالم، تسهل بفضل فعل العنصر المائي الذي يسمح، كونه يحمل شحنة جنسية كبيرة وكونه مكاناً تسهل فيه كل التحولات، يسمح لأبطال حنا مينة بالتنقل بين هذين المستويين، بين الفردي والجماعي، بين الإنساني والكوني. هناك إذاً نوع من «النفوذية» بين الإنسان والعالم، أو كما يقول جان ليبيس، هناك «تداخل بين الكون الصغير (يقصد الإنسان) والكون الكبير بفضل وساطة العنصر المائي وهذا الانسجام يولد سعادة خاصة»[53].

قدرة الماء على الخلق والتجديد تكمن إذاً في غموض هذا العنصر، في ازدواجيته التي أشرنا إليها، في قدرته على ابتلاع كل شيء لكن دون أن يفنيه نهائياً، بحيث تبقى بذور الحياة القادمة كامنة فيه حتى تحين اللحظة المناسبة. واللحظة المناسبة قد تكون ساعة مخاض مخيفة كما في العاصفة والطوفان، وقد تكون هادئة، تتم في جو من الدعة والسلام. وفي كل الأحوال يكون حنا مينة قد نجح في إظهار أن عواصفه المرعبة وربيعه المزهر والحب الذي يشيع في عالمه وشخوصه ترتبط كلها معاً برباط وثيق، أو لنقل بالأحرى، أن لها جميعها جوهر واحد هو الماء، ماء الحياة.

الحواشي

(١) نود أن ننوه هنا إلى ملاحظة هامة: رغم أن البحر هو الشكل الأساسي لحضور الماء في عالم حنا مينة الروائي إلا أننا سنستعين أحياناً، خلال هذه الدراسة، بصور يأخذ العنصر المائي فيها شكل نهر أو مستنقع أو ماء مطر.. نبرر ذلك باستنادنا إلى أبحاث المفكر الفرنسي غاستون باشلار في هذا الخصوص والتي يؤكد فيها أن «كل سائل ماء» بالنسبة لمخيلة الإنسان، وأن «كل ما يجري هو ماء، ويشكل جزءاً من طبيعة الماء (...)» البحر والنهر والبحيرة والمطر، بل و«سوائل» أخرى كالخمر والعسل والحليب.. هي أشكال مختلفة لجوهر واحد انظر كتابه:

Gaston Bachelard, L Eau et les reves. Essai sur Iimagiation de la matiere, Paris, Jose Corti, 1942, p. 134, 109 - 110.

(٢) حكاية بحار، بيروت، دار الآداب، الطبعة الرابعة، ص ٣٨. (الطبعة الأولى ١٩٨١).

(٣) الياطر، بيروت، دار الآداب، الطبعة الثالثة، ص ٢٨٩. (الطبعة الأولى ١٩٧٣).

(٤) الشمس في يوم غائم، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣، الطبعة الثالثة، ص ٢٤٤. (الطبعة الأولى ١٩٧٣).

(٥) المرفأ البعيد، بيروت، دار الآداب، ١٩٩١، الطبعة الثالثة، ص ٤٠٢. (الطبعة الأولى ١٩٨٣) وهي الجزء الثالث من حكاية بحار.

(٦) انظر بهذا الخصوص: فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ص ٤٠ - ٩٣. وكذلك كتابي:

Samul Noah Kramer, L Histore commence a Sumer, Champs/ Flmmarion, Paris, 1994, traduit par Josette Hesse, Marcel Moussy. Paul Stephano et Nicole Tisserand, p. 152 - 153.

Hésiode, Théogonie. La naissonce des dieux, Editions Rivages, paris, 1993. Traduit du grec par Annie Bonnafé, precede dun essai de Jean Pierre Vernant, p. 53.

(٧) يجد القارئ في كتب الأديان السماوية الثلاثة أمثلة عديدة عن الازدواجية المشار إليها.

(٨) يوصي نبي جبران من يريد اكتشاف سر الموت أن يبحث عنه في قلب الحياة: «لأن الحياة والموت واحد، كما أن النهر والبحر واحد». جبران خليل جبران، النبي، ترجمة ميخائيل نعيمة، تسبقه دراسة بقلم نازك سابا يارد، بيروت، مؤسسة نوفل، ١٩٨٢، ص ١٤١.

لنلاحظ أنه ما إن تذكر ثنائية الموت والحياة حتى يفرض العنصر المائي نفسه بكل الازدواجية التي يحملها في طياته.

(9) Sandor Ferenczi: Thalassa, essai sur la theorie de la genitalite, p. 250-323. dans: Sandor Ferenczi. psychanalyse III: Euvers Complétes, t. III 1919-1926, traduction de J. Dupont et M. Viliker, Paris, Payot, 1974 pour lédition francaise, p. 322.

(10) Plutarque: Question romaine n 23, in Plutarque, Grecs et Romains en parallele, Livre de Poche, Paris, 1999, p. 100 - 101 (Coll. Bibliotheque Classique), traduit par Michele Nouilhan, Jean - Marie Pailler. Pascal Payen. Cf également l'article Persephone dans: Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, édition revue et corrigee, 1982, 1052 p.

(11) Mircea Eliad Images et Symboles. Essais sur le symbolisme magicoreligieux, Paris, Gallimard, 1952 (Les Essais, LX) p. 93 - 94.

يمكننا الإضافة بأنه قد تكون هناك حركة دائرية أخرى أثرت هي أيضاً، إضافة إلى حركة القمر، في خيال البشر، نقصد بذلك دراما تعاقب الليل والنهار. إذ أن تناوب الضوء والعتمة (ولادة الشمس وموتها اليوميان) يتم بشكل دائري بحيث أنه من المستحيل تصور حد فاصل بين هاتين الظاهرتين اللتين تتداخلان وتتوالدان بشكل غير محسوس.

(١٢) نحن هنا في قلب الرمز الذي تحمله المعمودية في الدين المسيحي.

(١٣) طقس الدخول هو طقس يتم فيه قبول شخص ما في دين جديد أو مذهب جديد غالباً ما يحمل طابعاً سرياً. ربما كان الفيثاغوريون (نسبة إلى الفيلسوف والرياضي فيثاغورث) هم أقدم من قام بذلك. والفيثاغوريون كانوا يشكلون جماعة مغلقة لا تسمح للآخرين بكشف أسرارها. كان فيثاغورث وأتباعه يقسمون المتقدمين لمعرفة علومهم إلى قسمين «العارفين» و«غير العارفين». وكانوا يكشفون لغير العارفين عن حلول المسائل دون الكشف عن طرق التوصل إلى هذه الحلول، بينما كانوا يسمحون للعارفين بمعرفة الحلول مع طرق الوصول إليها، أي كانوا يكشفون لهم عن أسرار علمهم. وكانوا يدخلونهم بعد أن يعرضوا عليهم ذلك إلى مكان محجوب بستار، من هنا جاءت كلمة «الداخل» (وراء الستار) والطقس هو طقس «دخول» ويصبح معناه الطقس الذي يكشف للمتقدم عن أسرار العلم، مما يجعل منه إنساناً عارفاً، أي إنساناً جديداً. لهذا يعتبر كل طقس دخول ولادة جديدة. وهو منتشر في الديانات الشامانية في سهوب آسيا.

(١٤) السفر المليء بالأخطار والعقبات الذي قام به جلجامش كي يحصل على نبتة الحياة أو الخلود، يخضع للمنطق نفسه. كذلك في الحكايات الشعبية على البطل، كي يحقق هدفه ويعترف به، أن يخضع لامتحانات صعبة أو يحل ألغازاً.. الخ.

(١٥) الشراع والعاصفة، بيروت، دار الآداب ١٩٩٤، الطبعة السابعة، ص ٨٢ (الطبعة الأولى ١٩٦٦).

(١٦) الدقل، بيروت، دار الآداب، ١٩٩١، الطبعة الثالثة، ص ٣٧ - ٣٨ (الطبعة الأولى ١٩٨٢) وهي الجزء الثاني من حكاية بحار.

(١٧) لنلاحظ كيف أن إيقاع الجملة يعكس التحول الذي تم. فمن جمل قصيرة ما زالت تحمل آثار العاصفة التي انتهت لتوها («شيئاً فشيئاً تهدأ العاصفة. ينقشع الغيم. تظهر السماء الزرقاء...») وهي كلها جمل من مفردتين أو أربع على الأكثر. ينقلنا الراوي إلى جمل أكثر طولاً، وكأن تقطع الرعود. والبروق (تعكسه الجمل القصيرة) قد استبدل بالموسيقى الهادئة المتصاعدة والتي تنساب بشكل متواصل (لاحظ الأفعال: تتصاعد، تنداح).

(١٨) الطوفان الذي يخيف بصورته الفظيعة أطفال العائلة في بقايا صور، رغم أنه يوحي بموت رهيب يعطي للحياة فرصة لأن تولد من جديد بإحيائه الأمل بولادة عالم أفضل وأنقى، عالم خال من الإثم. من الممكن أيضاً أن تكون رواية قصة هذه الكارثة (الطوفان) على لسان الأم ورغم الخوف الذي توقظه فيما، ربما تكون تعبيراً عن رغبة لاوعية عندها بحدوث تغيير جذري في حياتها، بقيام حدث خارق قادر على قلب العالم البائس الذي تعيش فيه والذي يعذبها بشدة. في ضوء هذا الكلام، أليست ثورة الفلاحين التي تقع فيها بعد بقيادة زنوبيا (إحدى الشخصيات النسائية في بقايا صور). هذه المراة المقهورة كقهر الأم، إلا تحقيقاً لهذه الرغبة الدفينة. بهذا الشكل تصبح ثورة الفلاحين هذه كالشرارة، كالبرق الذي يعلن الطوفان القادم، ويصبح الماء رمزاً للثورة الكامنة الواعدة بحياة أفضل. هكذا يختلط القلق الذي يغذيه الطوفان بنوع من النشوة الفرحة. وفي قصة «الأبنوسة البيضاء» للطوفان الذي يحلم به الرسام بطل القصة قيمة مماثلة.

(١٩) المرفأ البعيد، ص ٢٤٤.

(٢٠) حكاية بحار، ص ٨٥.

(٢١) نحن هنا في قلب نظرية عالم النفس صندور فيرينتزي بهذا الخصوص كما وردت في مقالته:
Sandor Ferenczi: Thalassa, essai sur la theorie de la genitalite, op. cit. 250 - 323.

(22) Gaston Bachelard, L' Eau et les reves. Essai sur l'imagintion de la matiere, op. cit, p. 42 - 43.

(٢٣) الدقل، ص ١٣٢.

(٢٤) «الأبنوسة البيضاء» من ديوان القصص القصيرة الأبنوسة البيضاء، بيروت، دار الآداب، ١٩٨١، الطبعة الثالثة، ص ٢٣. (الطبعة الأولى ١٩٧٦).

(25) Mircea Eliade, Traite dhistoire des religions, Paris, Payot, 1949, p. 171 - 172.

يتطابق هذا التحول في الدين المسيحي مع موت المسيح وقيامه من جديد.

(٢٦) الدقل، ص ٩٩.

(٢٧) الشراع والعاصفة، ص ٣٤٠.

(٢٨) الشراع والعاصفة، ص ١٧.

(٢٩) المرفأ البعيد، ص ٤٠٠، كذلك حكاية بحار، ص ٣٦ – ٣٧.

(٣٠) يقول صالح حزوم لابنه سعيد: «البحر صاحب الدنيا ووالد الأرض. منه، من مائة، انفصلت اليابسة وجفت. هكذا سمعت. وقد صدقت ما سمعت. البحر سيد الوجود. فخذه على أنه كذلك». حكاية بحار، ص ٢٧٤.

(٣١) «لا شيء يولد من العدم، ولا شيء يعود إلى العدم، بعد موته» كما يقول هيراقليطس.

(٣٢) الرحيل عند الغروب، ص ٢٩٦.

(٣٣) الشراع والعاصفة، ص ١١٢. هل قرأ حنا مينة الكاتب والمؤرخ الفرنسي جول ميشلي عندما يبدي في كتابه البحر إعجابه بالمحيط

الذي «يحاور النجوم البعيدة، ويجيب على حركتها بلغته الجدية والمفخمة، والذي يخاطب الأرض والشاطئ بنبرة مؤثرة ويحاور أصداءها، والذي يرعد تارة بنبرة مهددة أو يتنهد تارة أخرى بصوت شاك»؟ راجع كتابه:
Jules Michelet, La Mer, Calmann-Lévy éditeur, Paris, 1900, p. 400.

(٣٤) حكاية بحار، ص ٢٢٠ – ٢٢١.

(٣٥) انظر ابتهال سعيد حزوم الذي يطلب فيه من البحر أن يمنح الإنسان سمكة ليضيفه إلى قمح الأرض وبهذا تجتمع «أعطيات الماء واليابسة». حكاية بحار، ص ١٠٣.

(٣٦) الفم الكرزي، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٩، ص ١٨ – ١٩.

(٣٧) القطاف، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٦، ص ٣٦٢. وهي الجزء الثالث من بقايا صور والمستنقع.

(٣٨) الشمس في يوم غائم، ص ٢٠٧ – ٢٠٨.

(٣٩) مأساة ديمتريو، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩، الطبعة الثانية، ص ١٨٦ (الطبعة الأولى ١٩٨٥).

(٤٠) هذا ما يحصل في «الربيع والخريف»، بيروت، دار الآداب، ١٩٩١، الطبعة الثالثة، ص ١٩٢ – ١٩٣ (الطبعة الأولى ١٩٨٤).

(٤١) الشراع والعاصفة، ص ٣١٧، ٤٨ – ٤٩.

(٤٢) الدقل، ص ١٨٧. انظر كذلك ص ١٨٢، حيث يقول الراوي: «كان البحر، أشد الأشياء إهاجة للرجل، قد بث فيه (في سعيد) من حميّا الفحولة ما جعله يرفض منطق البحار العجوز».

(٤٣) تتألف هذه الثلاثية من: حدث في بيتاخو، عروس الموجة السوداء، المغامرة الأخيرة. وأحداث هذه الروايات تجري في الصين.

(٤٤) فتاة إنكليزية نلتقيها في ثلاثية الصين.

(٤٥) حدث في بيتاخو، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٥، ص ٢٤٣.

(٤٦) حكاية بحار، ص ٣٨.

(٤٧) حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٩٢، ص ٢٠٧ (مجموعة الكتاب الجديد).

(٤٨) الفم الكرزي، ص ٢٨٥، ٥٤ – ٥٥، ٧٩.

(٤٩) نهاية رجل شجاع، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢، الطبعة الثانية، ص ٥٦، (الطبعة الأولى ١٩٨٩).

(٥٠) عروس الموجة السوداء، ص ١٨٢، ٢٠٥ – ٢٠٦.

(٥١) القطاف، ص ٢٩٠.

(٥٢) المصابيح الزرق، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٦، الطبعة الخامسة، ص ٢٦٦ (الطبعة الأولى ١٩٥٤). انظر كذلك الياطر، ص ٢١٨ – ٢١٩، ٢٢١.

(53) Jean Libis, L'Eau et la mort, Editions Universitaires de Dijon, 1993, 292. p. (Figures Libres), p. 55.

❖ ❖ ❖

نقد بنية القصيدة العربية الحديثة في إشكالية المنهج

د. فيصل القصيري(*)

-المفهوم:

تثير (البنية) بوصفها مفهوماً أو فكرة أو مشكلة أو إشكاليةً مجموعة من التساؤلات لدى النقاد والدارسين، فمنهم من يتساءل: (ما هي البنية)[١]، ويحاول أن يعطي أشهر التعريفات والمفاهيم، ومنهم من يتساءل: «ما البنيوية؟ وكيف انتقل النموذج اللغوي إلى العلوم الإنسانية، وما معنى البنيوية في السؤال الفلسفي المعاصر؟»[٢]، ويذهب آخر إلى التساؤل قائلاً: «ما القصيدة؟ أهي بنية كلية أو تابعة لبنية جوهرية خاصة تأتلف حولها الكلمات والصور؟ أم هي فصل من التجارب كما يقول (ريتشاردز) أو نسق أو نظام كما في (التنظير البنيوي) أو هي التجربة الفنية؟»[٣]، ويبحث رابع عن تعريف للبنية وتحديد لعناصرها[٤].

(*) ناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وبدءاً لابد من تتبع أصل الكلمة أو جذرها اللغوي، إذ ورد في المعجم الوسيط أن (البنية) بضم الباء هي ما يبنى.والجمع (بُنى) بضم الباء أيضاً. كما ورد لفظ (البنية) بكسر الباء وجمعها (بِنى) بكسر الباء أيضاً و (البنية) هي هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة: أي صيغتها، وفلان صحيح البنية [٥]، ولقد نبه زكريا ابراهيم إلى أن هذه المفردة» تنطوي على دلالة معمارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي (بنى، يبني، بناء، وبناية، وبنية) وقد تكون بنية الشيء – في العربية- هي (تكوينه) ولكن الكلمة قد تعني أيضاً (الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك)» [٦].

أما المعجم الأدبي فقد أشار إلى مفردة (بنيوية) مانحًا إياها تسميات أخرى هي (البنائية) و (البنيانية) بوصفها نزعة مشتركة بين عدة علوم كعلم النفس وعلم الدلالات، ثم هي (لغويًا) نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الداخلة في تركيب اللغة، ومبينة أن هذه الوظائف، المحددة بمجموعة من الموازنات والمقابلات، هي مندرجة في منظومات واضحة، ويركز هذا المعجم على كون فكرة الكلية أو المجموع المنتظم تقع في أساس البنيوية والمرد الذي تؤول إليه في نتيجتها الأخيرة، وأخيراً يشير المعجم إلى قلق العلماء وعدم اطمئنانهم إلى أنهم توصلوا من خلالها، إلى المنهج الصحيح المؤدي إلى حقائق ثابتة وعالمية التصديق [٧].

والبنية تعني «البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي» [٨]، وحين تكون للشيئ (بنية) «فإن معنى هذا -أولاً وقبل كل شيء- أنه ليس بشيء غير منتظم أو «عديم الشكل a morphe»، بل هو موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية.

وهنا يظهر ضرب من التقارب الأولي بين معنى (البنية) ومعنى (الصورة) form ما دامت كلمة (بنية) -في أصلها- تحمل معنى (المجموع) أو (الكل) «المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه» [٩].

ومن الشائق أن فكرة البناء التي تعني التشييد، وتنهض نقيضًا لفكرة الهدم هي فكرة هندسية معمارية، وإلى ذلك يشير أحد الباحثين قائلاً: «تحدد المعجمات العربية معنى البناء على أنه نقيض الهدم، والبنية بكسر الباء وضمها ما بنيته، واستعملت هذه المفردة للدلالة على إنشاء التصور والسفن» [١٠]، كما أن فكرة التشكيل التي قوامها الصورة الفنية والتخييل بدأت تطلق على العمل الأدبي بوصفه بنية متجانسة، ومن المعلوم أنها



فكرة فنية محض إذ تحيل على فنون متجاورة هي الرسم والبورتريت والزخرفة والخط والكولاج.

ولعل أبسط تعريف لـ (البنية) استنادًا إلى هذه المقاربات المفهومية هو أن يقال «أنها نظام -أو نسق- من المعقولية، فليست (البنية) هي (صورة الشيء أو (هيكله) أو (وحدته المادية)، أو (التصميم الكلي) الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي أيضًا (القانون) الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته» (١١). إن مفردات مثل (قانون) و (نظام) و (نسق) و (معقولية) تشير جميعًا إلى الشكل الصارم للبنية وثباته، إذ تبدو على قدر عالٍ من الانتظام والاتساق والانسجام، ولعلها الأقرب إلى تكوين (المؤسسة).

ويعرف الهادي الطرابلسي (البنية) بوصفها «مجموعة من العناصر المكونة لجهاز يقوم عليه النص، ولجهاز يكون مع أجهزة أخرى جهاز النص الأكبر. فالعناصر التي نهتم بها في الدرس هي تلك العناصر المتفاعلة أو المعزولة.. ويجوز أن تسمى نظامًا» (١٢).

ويذهب جان كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» إلى معاينة مفهوم البنية بوصفه النظام الأشمل للغة الشعرية في سياقها الشكلي، ويحلل المسألة الشعرية على هذا الأساس استنادًا إلى آلية النظم في المستوى الصوتي، وآليتي الإسناد والتحديد في المستوى الدلالي ويخرج من ذلك إلى النسق الذي يؤلفه ترتيب الكلمات ويتمخض عن الوظيفة الشعرية.

لذا فإن كوهن يقترح مفهومًا شاملاً

وعميقًا للبنية يفرق فيها مع -يا مسليف- بين الشكل والمادة، ويعدّ الشكل في مضمونه البنيوي «مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية» [١٣]، على النحو الذي تكون فيه اللغة شكلاً [١٤] يؤلف أهم مراكز البنية في إشكالية المفهوم.

وإذا كان كلود ليفي شتراوس هو أول من تناول مفهوم (البنية)، فإن النقاد العرب القدامى لم يتدخلوا في حدود التشكيل المفهومي لمصطلح (البنية) على نحو واضح وصريح، وإنما أشاروا إلى مفهوم مقارب هو (المبنى) أو (البناء) أو (النسيج) [١٥] وهكذا فقد أدركوا حقيقة المصطلح إلا أنهم لم يتداولوا الصيغة المفهومية ذاتها التي شاع استخدامها في العصر الحديث.

ولعلّ عبد القاهرالجرجاني هو أول من أدرك حقيقة مفادها أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات [١٦]، وعلى هذا الأساس تبدو فكرة النظم عند الجرجاني هي فكرة بنيوية محض سبقت جهود النقاد والفلاسفة الأجانب بقرون. فهو أول من أخرج النحو من اطار الشكل عندما أخضعه لفكرة النظم [١٧]، إذ يقول: «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض» [١٨]، وهو بهذا يوحد بين اللفظ والمعنى عن طريق ما يحدث بينهما من التحام في الصياغة والتصوير [١٩].

وفكرة التلاحم والانسجام بين عناصر النص/ القصيدة تقودنا فورًا إلى فكرة الوحدة الفنية أو العضوية، إذ إن القصيدة هي جسد واحد ينطوي على مجموعة من العناصر أو الأعضاء أو الوحدات، أو أنها كتلة لغوية ذات خصائص فنية عالية الجودة، «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيعلم بذلك أنه أفرغ فراغًا جيداً، وسبك سبكًا واحدًا» [٢٠].

وبما أن النص الأدبي هو كتلة لغوية ملتحمة ومتجوهرة ومتكيفة بذاتها حسب الأطروحة البنيوية فالقاسم المشترك بين اللغة والنص الأدبي هو مفهوم البنية [٢١].

والقصيدة الجيدة قد تبنى بأقل ما يمكن من مفردات أي أنها تعتمد على منهج الاقتصاد في اللغة، لكن بإمكانها أن تقول الكثير حين تحمل عددا غير قليل من الدلالات، وتحيل على عدد غير محدد من القراءات [٢٢]، وقد ذهب عز الدين اسماعيل إلى أن «الشعر هو -قبل كل شيء- تعامل خاص مع اللغة في مفرداتها وتراكيبها. بهذا يقول الاتجاه البنائي structuralism المعاصر في الأدب» [٢٣].

وإذا كان من المفترض أن كل بنية شعرية تستطيع خلق شعريتها الخاصة أو قوانينها الخاصة، فإن (كمال أبو ديب) يشكك في جدوى تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة المستقلة كالإيقاع والإيقاع الداخلي والقافية والصورة والرؤيا كعناصر يقوم عليها التشكيل الشعري ويرى أن الحل يكمن في البنية الكلية إذ «هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بازاء بنية أخرى مغايرة لها» (٢٤)، وهو من ثم يؤكد خاصتين أساسيتين تقوم عليهما البنية وهما: الكلية والعلائقية (٢٥).

وتمثل بنية القصيدة وجودًا فاعلاً داخل بنية أكبر هي بنية الوجود أو الحياة، وإذ يجد الإنسان نفسه محاطًا بمجموعة من البنى الموضوعية المضادة له كالزمان والموت فإنه يلجأ إلى بنية القصيدة ليواجه بها المخاطر والتحديات، ومن ثم تغدو بنية القصيدة عند الشاعر بنية مقاومة شعرية. ويعتقد كمال أبو ديب أن البنية بهذا التصور، هي وجود له دلالته، بل هي الحاصل النهائي للدلالة المرجوة من هذا الوجود الفاعل (٢٦).

ويذهب أبو ديب إلى أن دراسة بنية النص الشعري «ينبغي أن تتحرك على محورين: المحور التزامني synchronic حيث تتم دراسة النص وعلاقته بغيره من النصوص دراسة بنيوية تكشف العلاقات الأساسية في النص وآلية تبنينه. وتكتنه الدلالات العميقة للبنية، والمحور التوالدي (أو التعاقبي). حيث تتم دراسة المكونات الأساسية للنص في شروط تبلورها التاريخية وتطرح الأسئلة المرتبطة بالعلاقة بين الإبداع الفردي والتقليد الجماعي وبالتطور التاريخي للبنى ومكوناتها» (٢٧).

وينفي أبو ديب وجود تعارض بين مفهومي البنية والتاريخ (٢٨)؛ لكنه حتمًا لا ينفي وجود علاقة تجاذب وتفاعل وتكامل، إذ لا يمكن تصور (بنية) معزولة عن حركة التاريخ، كما لا يمكن للتاريخ أن يتجاهل (بنية) تنمو وتتطور وتفرض حضورها بازاء البنى الأخرى.

ويرى حاتم الصكر إلى أن تطور البنى الشعرية هو استجابة لمتطلبات عصر الحداثة الشعرية، وهذا هو ديدن الشعر دائما إذ إنه «يتطور ويتغير مستجيبًا لإيقاع الحياة المتغير والعالم المتطور» (٢٩).

وتجديد بنية الشعر أو القصيدة ليس أمرًا جديدًا، إذ هو يرتبط بمحاولات أبي تمام، ويدخل في صلب قضية الصراع بين القديم والحديث التي تعد واحدة من قضايا النقد الكبرى (٣٠)، إذ إن «أبا تمام أكبر مجدد في الشعر العربي القديم، وتجديده هذا إنما تناول بنية الشعر وتركيبه أو عموده كما يقول النقاد القدماء

الذين انتبهوا لهذا التجديد ووعوه تماماً»[٣١].

وخصوصية بنية القصيدة عند أبي تمام تدل عليها «الصناعة والتركيب والزخرفة اللفظية كأنه هندسة فنية مشتبكة العناصر غنية الأوصاف» [٣٢].

ويتميز النص الأدبي عموماً بتعدد بناه، وهذا راجع إلى اشتراكه مع سائر النصوص فيما تنطوي عليه من بنىً، إلا أنه يتميز عنها بقيامه على بنى أخرى تمنحه خصوصيته الإبداعية وطابعه الأدبي المحض كالبنية الإيقاعية والبنية التخييلية[٣٣].

فضلاً عن أسلوبية تشكيله وهي تتجه إلى طراز بنية خاص بل شديد الخصوصية يفارق به أنماط البنى الأخرى. فـ «البنية إذن بوصفها نظاماً متكاملاً يحترم وسائله وأدواته هي أساس الإبداع» [٢٤].

وثمة من يذهب إلى أن «بنية القصيدة الشعرية هي القصيدة كلها، فالمعاني على الطريق كما قال... (الجاحظ) وتحويل هذه المعاني إلى ثيمات فنية أي إلى بنى أدبية هو الذي ينقلها من (الطريق) باعتبارها ممتلكات عامة إلى الفن بوصفه بناءً خاصاً للمبدع» [٣٥].

إن إشكالية بنية القصيدة تدعونا للتساؤل عن (الشيء) الذي يمنح القصيدة طابع التوهج المستمر والبث المتجدد؟ والجواب هو هذا البناء الشعري المحكم للقصيدة أو بنيتها المتماسكة.

والقصيدة عند الشاعر الحديث «بنية كلية تقوم على الإيقاع والصورة واللغة، وإنها بقدر ما استجابت لروح القصيدة العربية وحافظت على ثوابتها من إيقاع [والوزن جزء منه] وقافية، قد انفتحت على تقنيات الشعر المعاصر، مستخدمة اللغة اليومية، ومقتبسة من الفنون المجاورة من قصة، ورسم، ومسرح، وغيرها، زيادة على ما يلفها من غموض شفاف -شأن معظم الشعر المعاصر- يضع المتلقي في دائرة التأويل والإيحاء» [٣٦].

والبنية في تحولاتها المختلفة -نسقاً ونظاماً- ذات عناصر ثلاثة هي الكلية والضبط الذاتي والتحولات على حد تعبير جان بياجيه أثناء الحديث عن خصائص البنية وأبرز سماتها [٣٧]. ولاشك في أن ثمة تخصيصاً يحصر الحديث في إطار بنية النص الشعري بوصفه علامة واحدة تشير إلى فكرة واحدة متكاملة» [٣٨].

وتؤدي بنية القصيدة دوراً مهماً في جذب المتلقي إلى منطقتها واختراق طبقاتها الداخلية بحثاً عن سمات التفرد والخصوصية فيها، ولاسيما إذا كانت تعتمد على الاستعارة التي تمثل «صفة

حتمية من صفات بناء الصورة الشعرية الناضجة وذات التأثير العميق في ذات متلقيها الذي يتعامل شعريًا مع لغة النص» [٣٩]، وليس غريبا في ضوء المفهوم الرمزي والتخييلي للبنية الشعرية أن نعد القصيدة استعارة كبيرة، و «لا يمكن أن تكون ثمة (بنية) إلا حيث توجد (لغة) وهذه اللغة هي لغة الرموز أو العلامات الخاصة بهذا (المجال) أو ذاك من (مجالات) المعرفة البشرية» [٤٠]، وإذا كان ثمة فن يحسن استخدام هذه اللغة وربطها ببنية عالية الخصوصية فيمكن القول إنه فن القول الشعري.

إن المفهوم الكلي للبنية هو، بطبيعة الحال، أن تكون الأجزاء الموجودة في داخل جسد النص مرتبطة معًا» [٤١]، بمعنى مقارب (الشعر لغة) سوى أنها لغة خاصة مؤسلبة «تحدث تأثيرات لا يحدثها بصورة ثابتة الكلام العادي» [٤٢]، وهي بكل تأكيد تأثيرات نفسية وجمالية تواجه المتلقي وهو بازاء عمل فني (نص شعري تحديدًا) يحكمه قانون الانسجام (الوحدة والجميل)[٤٣].

ويؤكد سعيد يقطين أن النص الشعري بنية واحدة كبرى قائمة على التكامل والانسجام بين عناصرها ومكوناتها ووحدتها، ويخضع هذا النص إلى عملية إعادة بناء جديدة بوصفه كلاً في أثناء القراءة النقدية» ويعني ذلك أن كل (بنيات) النص متكاملة ومنسجمة في خلق هذا البناء، وإقامته بهذا الشكل أو ذاك» [٤٤].

وقد حاول النقد العربي الحديث الاستعانة بقوة المناهج الغربية الحديثة، ومنها المنهج البنيوي الذي انبثق عنه النقد البنيوي أو نقد البنية وهو «علم النظر في بنية النص الأدبي من حيث تماسكها أو اتساقها وما بين أجزائها من تناظرات وتوازنات» [٤٥]، وكانت من ثماره عشرات الكتب النقدية تنظيرًا وتطبيقًا. وكل قراءة نقدية جادة تسعى إلى مقاربة الشعر بما هو «بنية خيال وإيقاع حياة» [٤٦].

ولأن «البنية» على وفق هذه المقاربات والتوصيفات اكتسبت حضورًا مفهوميًا واصطلاحي بالغ الهيمنة على الدرس النقدي الأدبي في مجاليه النظري والتطبيقي،، فإن منهجنا في هذا البحث انحاز إلى الفضاء المفهومي لـ «البنية» في سياقه الأدبي الخاص بمعاينة التجربة الشعرية خاصة، لما انطوى عليه من قوة استجابة قرائية بوسعها تمثل آفاق النص الشعري واستيعاب رؤاه، على النحو الذي ينعكس إجرائيا على توصلات نقدية دقيقة وعلمية يمكن أن تندرج في صفحات المدونة النقدية العربية الحديثة، وتكشف عن القيم الإبداعية والجمالية الكائنة في جوهر القصيدة.

- **الشكل والوظيفة:**

قد يبدو للوهلة الأولى أن الشكل قضية خارجية أو مجرد قشرة أو إطار أو هيكل يتطلب مادة لملئه، وبالإمكان معاينة وتحديد هيأته من الخارج، في حين أن التوليد متطور من الداخل، وهذا الشكل يتم التعرف على سماته وتحديدها بسهولة، وعلى وفق هذا التصور يشير (الخارج) إلى (الشكل)، بينما يشير (الداخل) إلى (المادة).

وقد أشار غوته إلى الشكل الباطني بوصفه شكلاً لا يمكن ملاحظته من الخارج وهو هذا الشكل المتجمع نحو الداخل الذي «يصوغ نفسه من الداخل، وهو ينمو، وتمام نموه هو بعينه صيغته الخارجية، وكيفما تكن الحياة يكن الشكل»[٤٧] بمعنى أن جنوح الحياة المعاصرة نحو التعقيد يفضي إلى تعقيد مماثل في الاشكال، أو يخلق أشكالا معقدة في بناها كافة. وفيما يتعلق بعملية الخلق الإبداعي حصرًا تعطينا بساطة الحياة، بساطة في التجربة الشعرية وفي شكل بنيتها، والقصيدة القصيرة ذات الطابع الغنائي هي مثال لهذه العلاقة بين الحياة والشكل الأدبي، وفي الوقت الذي تتعقد الحياة وتمتلئ بالتناقضات فإن الأشكال الأدبية (الشعر على نحو خاص) تزداد بنيتها تعقيدًا وتوترًا فتولد القصيدة الطويلة ذات المنحى الدرامي تعبيرًا عن العلاقة الجدلية بين طرفي المعادلة (الحياة والبنية/ الشكل).

وأعود إلى نقطة البدء لأقول: إن الشكل الخارجي والشكل الداخلي هما وحدة واحدة أو بنية كلية، ولم يعد ثمة جدوى من أي تقسيم للنص الأدبي على شكلين (خارجي وداخلي) أو على (شكل ومضمون) أو (شكل ومادة)، فالشكل والمضمون أمران متحدان، ومحاولة الفصل بينهما جناية، وقد نبه النقاد والدارسون إلى خطورة ذلك، ومدى الضرر الذي ينتج عنه، فإليوت مثلا يرى «أن الشعر يأتي قبل الشكل، بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة المرء لقول شيء ما»[٤٨]. ويعد إليوت نفسه أحد أبرز النقاد الذين كان لهم دور في تطور النقد الشكلي، ودعا إلى التعمق في دراسة النص، ودافع عن الشعر بوصفه نظامًا مستقلاً[٤٩].

وعلى وفق معيار الاتساق والثبات الذي يستدعيه الشكل الشعري فـ «إن القصيدة يجب أن تكون متسقة في ذاتها»[٥٠] بوصفها بناء فنيا باذخًا أو إنجاز إبداعي متميز «يأخذ شكلاً مستقلاً، ولابد لكل شكل محدد ومستقل، منضبط ذاتيًا أن ينطوي على بنية»[٥١].

وقد دفع هذا الوعي بأهمية الشكل في الشعر الحديث إلى أن ينشئ

الشاعر«تشكيلاً شعريًا ذا نسيج متماسك، ولكنه مفتوح على الخارج، يتراسل معه تراسلاً شعريًا، فيستضيء به ويضيئه»[٥٢].

ويلحظ محمد لطفي اليوسفي من خلال تحليله لعدد من المتون الأصيلة في الشعرية العربية المعاصرة «أن القصيدة الجديدة قد تمردت على الشكل القديم وخلقت بنيتها الخاصة»[٥٣].

وإذا كان الشعراء الرواد (السياب وزملاؤه) قد وعوا هذه القضية جيدا، وأنتجوا أشكالا شعرية حديثة[٥٤] تهيمن عليها الرموز والأساطير والأقنعة والصور العريضة والاستعارات الكبرى -فالسياب مثلا تأثر بقصيدة الأرض الخراب لأليوت من حيث هيبة الشكل وفخامته وتعقيده، وظهر أثر ذلك جليًا في مطولاته ومنها أنشودة المطر، وتأثر البياتي بازري باوند في اهتمامه بصرامة الشكل وتحديده-[٥٥]، فإن الشعراء الستينيين لم يكتفوا بذلك إذ كان هاجسهم هو «البحث عن أشكال وإيقاعات جديدة، وتحقيق تحول جوهري في البنى الشعرية»[٥٦] إذ إن الثبات على الشكل هو حالة جمود تبعث على الرتابة، ولا تتماشى مع واقع القصيدة الحديثة وآفاق تطورها.

وإذا كان هذا هو حال الشعراء الستينيين في العراق، فإن زملاءهم شعراء الأرض المحتلة في فلسطين أو في المنفى على حد سواء كانوا متابعين جيدين لحركة الحداثة الشعرية ولجميع التطورات التي حصلت في شكل القصيدة وفي بنيتها، وقد تجلى ذلك الاهتمام بتطوير التجربة الشعرية وأشكالها وبناها في قصائدهم، ولعل محمود درويش «هو أكثر شعراء الأرض المحتلة تطويرًا لشكله الفني»[٥٧]، أما عز الدين المناصرة فلم يكن بعيدًا عن تلمس هموم البحث عن الشكل المميز لاحتواء تجربته الشعرية لاسيما وهو شاعر دائم التجريب، ومشغول بقلق الإبداع الشعري.

يقول المناصرة: «نحن جزء من حركة الشعر العربي الحديث، والقيم الفنية في الشعر الفلسطيني هي نفسها قيم الشعر العربي مع فارق خصوصية لكل شاعر»[٥٨]، ويقول أيضا عن الشكل بوصفه همًا شعريًا: «إن الشعر الفلسطيني قد قدم إضافات هامة في تطوير الشكل الشعري»[٥٩]، لكنه لا ينزلق إلى لعبة افتعال الأشكال، فالشكل يولد من صميم اللغة وعنفوانها، ومن داخل فضاء التجربة، وإذا كان شكل القصيدة جاهزًا أو وافدًا فإنه لا يمكن أن يعبر عن جوهر التجربة الشعرية وخصوصيتها.

وعلى العموم أصبح بإمكاننا الحديث عن الشكل الشعري الذي يختاره الشاعر معتمدًا على لغته الخاصة في التعبير

والتشكيل عبر أنموذج شعري قائم على وحدة البناء المنتظم، وزاخر بتعدد إشاراته الجمالية. «وغالبًا ما تصنع التجربة شكلها، أي غالبًا ما يولد الشكل من المضمون أو العكس» [٦٠].

إن التمسك بالشكل والاحتكام إليه يلغي فكرة موت الشكل، ويشير إلى الإيمان بقدرة الشكل على التجدد والاحتواء بوصفه عنصرًا ديناميًا فعالاً.

أما الوظيفة التي تؤديها البنية أو الشكل -وهما بمعنى اصطلاحي واحد عند محمد لطفي اليوسفي [٦١]-، فهي عند محمد مفتاح تتمثل في خاصيتين هما التواصل والتفاعل، فالنص «يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب... إلى المتلقي» [٦٢]، كما يهدف إلى خلق علاقة تفاعلية ذات طبيعة اجتماعية، ويضيف الناقد وظيفة أخرى للنص اللغوي وهي التوالد، فالنص ليس قادمًا من فراغ «وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية لاحقة به» [٦٣]، فالبنية الجديدة التي تولد من رحم بنية حية متسقة تستدرج المتلقي/ الآخر إلى منطقة القراءة هي فكرة تقوم على العطاء والتواصل، وتبدو «العلاقة بين الشاعر والإنسانية علاقة عضوية وجدلية فنمو الواحد رهين بتطور الآخر» [٦٤]، ومتعلق بحساسيته وليست الظاهرة الشعرية، كونها ظاهرة لسانية، مجرد الرسالة ولا القصيدة فقط، بل هي فعل التواصل بأسره» [٦٥].

إن الآفاق الإنسانية التي تفتتحها بنية القصيدة تعلن عن بنيوية الشعر، ومضاعفة دوره في مقاومة البنى الضارة بالإنسانية.

ويعتقد عبد الملك مرتاض أن وظيفة البنية هي «وظيفة جوهرية حيث اتفق معظم النقاد المحدثين على أن الشعر ليس معاني ولا أفكارا، ولا يراد به إلى التنظير الفكري المعقد، وإلا لاتخذ لذلك سبيل الفلسفة، أو المنطق، أو هما جميعًا. للبحث في الجواهر والقيم؛ وإنما هو بنى. وبقدر ما تجمل البنى وترقى، ويحسن الشاعر تبوينها مقاماتها من الخطاب، بقدر ما يجمل شعره ويرقى» [٦٦].

وهذا يعني أن البنية الشعرية هي خطاب يتضاعف تأثيره بقدر ما يحمل من قيم جمالية.

والنص في بناه الداخلية -إذا اتفقنا على مبدأ التقسيم إلى بنى داخلية وخارجية- إنما هو عالم سري كثيف الظلمة، كثير الخفايا، إذ لا يمكن اقتحامه لولا الكلمات/ المفاتيح، وتقوم البنية- عندئذ- بوظيفة إنتاج الدلالة.

وللبنية دور في إثارة انفعال المتلقي، وشحنه بالأحاسيس الجمالية، ويذهب

محمد مندور إلى أن ذلك يعني «كل تعبير يثير فينا بفضل صياغته، انفعالات عاطفية، أو إحساسات جمالية» (٦٧)، ولاشك في أنه يقصد كل أثر فني إبداعي خلاق.

إن وظيفة البنية الشعرية -حصرًا- هي السمو بالكلام إلى مستوى القول الشعري، أوليس الشعر هو الكلام في أعلى مستوياته؟ أو هي الأسلوب في أسمى درجاته؟

ولاشك في أن العلاقة الرؤياوية والتشكيلية الجدلية بين الشكل والوظيفة هي التي تحدد طبيعة البنية الشعرية وكيفيتها ونوعها، لذا فإن التحليل الإجرائي لأنموذج البنية يشتغل في المساحة الحيوية الكثيفة التي يتحرك فيها الشكل وتتمظهر الوظيفة.

وعلى هذا الأساس فإن حركة الشكل داخل إطار البنية تتماهى مع الآفاق والرؤى الوظيفية لهذه البنية، واندماجها التقاني على النحو الذي يحدد المصير الجمالي للقصيدة، وهو الذي يعزز دورها الحداثي في تطور مسيرة التجربة الشعرية.

إن هذا المفهوم العميق والواسع للبنية وهو يخضع دائمًا لطبيعة التوجيه الذي يخضع له حسب متطلبات البحث ومشكلاته، واستنادًا إلى هوية الخطاب المنهجي المعتمد في استخدامه، يؤلف شكله ويقترح وظيفته.

ولعلَّ المظهر الشكلي لمفهوم البنية يتشكل أساسًا من منطقة اللغة بوصفها الجوهر العميق للبنية، إذ خضعت اللغة في هذا السياق «لتحولات عميقة من معظم مستوياتها وأصبح ينظر إليها لا بوصفها وسيلة لإيصال المعنى، أو إضافة نغمة إيقاعية جديدة للتركيب حسب، بل بوصفها مفردة متشظية الدلالات ورمزًا ومصدرًا للخصب والإيحاء وعنصرًا فاعلا في السياق ومنفعلاً به، ومن هنا برزت سمتها البنيوية الوظيفية وهي تأخذ فاعليتها ضمن السياق وضمن كلية النص بوصفها جزءًا أساسيًا من مكونات بنيته» (٦٨)، بالمعنى الذي تؤلف فيه اللغة في سياقه الشعري الخاص بنية ذات شكل مغاير يفترق عن مرجعيته، ويترشح لأداء وظيفة مناسبة للشكل الجديد وتستجيب لمنطلقاته وآفاقه.

ولا يتوقف مفهوم الشكل الخاص «بالبنية» على المحتوى الضيق الملتئم ضمن حدود هذا المفهوم عمليًا، فهو فضلاً عن تضمنه للمعنى الحرفي المتعلق بوحدة البنية من ناحية فإنه «يتضمن من ناحية ثانية المصطلحات المتممة مثل المحتوى والمضمون وهي المصطلحات التي تعبر عما يشترك به الشكل مع الطبيعة الخارجية» (٦٩)، بحيث

يتسع مفهوم الشكل في البنية وينفتح على أفق وظيفي أوسع.

وينفتح مفهوم الشكل وتجلياته في البنية على مجال وظيفي في غاية الرحابة، ويمثل من ضمن ما يمثل الجوهر الفاعل للعملية الأدبية، إذ إن البنية على وفق هذا المفهوم المترشح من حساسية الشكل «هي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي، تتحكم في توليد العمل الأدبي وخلقه، ويترتب عليه النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة»[٧٠]، في إطار وظيفي خاص بشعرية التشكيل.

فالبنية في معناها الشكلي والوظيفي تشتغل في الحقل الشعري بوصفها آلة «تكوين وتشييد وتأسيس»[٧١]، تنطلق من مرجعياتها اللغوية وتنتظم في سياق الشكل من أجل أن تتهيأ لأداء وظيفتها الجوهرية.

إن البنية استنادًا إلى هذه المعطيات تتجوهر على خاصيتين مركزيتين هما التحول والكلية، وبهاتين الخاصيتين المتلاحمتين تلاحمًا جدليًا تؤسس شكلها وتقترح وظيفتها.

وعلى العموم يتحدد مفهوم التحول – حسب زكريا إبراهيم – في أن البنية لا يمكن أن تبقى مقيدة بحالة من السكون المطلق، إذ هي مؤسسة ومشيّدة ومكوّنة دائمًا على فعل التغيير والتحوّل على النحو الذي يتفق مع الحاجات المحددة من طرف علاقات النسق أو تعارضاته[٧٢]، وبما يستجيب لطبيعة الأنموذج الشكلي الذي يتمخض عنه هذا النسق.

أما مفهوم الكلية فيتمثل «في أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن (الكل)، بل من عناصر داخلية خاضعة للقوانين النسقية التي تعاين بأهمية كبرى طبيعة وكيفية العلاقات القائمة بين العناصر، فالكلّ ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات، وقانون هذه العلاقات هو ذاته قانون النسق»[٧٣].

وبهذا يمكننا القول إن الشكل الوظيفي للبنية العامل في الحقل الشعري خاصة يتمظهر من خلال جدل هاتين الخاصيتين وتفاعلهما تفاعلاً منتجًا، على النحو الذي يقدم «البنية» بوصفها الآلة المركزية الفاعلة في تشكيل النسق الشعري، أو أنها هي النسق ذاته الذي يتجه في مسيرة السياق إلى فاعلية وظيفية ذات تأثير حاسم وخطير في تأليف شعرية القول.

إشكالية التقليد والتحديث

في سعيها الحثيث إلى تطوير بناها الشعرية حققت القصيدة العربية الحديثة إنجازات مهمة تمثلت بتقديم نماذج جديدة، وخاصة في مجال التقانات الشعرية، إذ

تعددت البنى بتعدد التجارب، وأصبح لكل قصيدة بنيتها الخاصة[٧٤]، وشعريتها الخاصة وقوانينها الخاصة وحداثتها الخاصة. وعلى هذا الأساس يجري الكلام -في أثناء قراءة النص الشعري الحديث- على التعددية في حقول متنوعة منها البنى الشعرية والشعريات والحداثات المختلفة، فالثقافة الشعرية الجديدة قائمة على أساس التجاوز والاختلاف وخلخلة بنية السائد شعريًا.

والشعر العربي المعاصر ينطوي على نزعة إنسانية تتمثل رؤى العصر وانشغالاته وكشوفاته وذلك لانفتاح ثقافة الشاعر الحديث على معطيات المعرفة الإنسانية[٧٥].

وقد تميزت القصيدة العربية بوصفها حالة شعرية جديدة ببنيتها الخاصة عبر الانفتاح على «آفاق جديدة تعمق كينونتها النصية من جهة وترتفع من جهة أخرى بمستويات علاقتها مع القارئ، على النحو الذي يجعل منها منتجًا عصريًا يتماهى مع مخيلة العصر ويرضي غرور القراءة وخدعها المستمرة»[٧٦].

وكان لشيوع ما يعرف بالعصر الحداثي تأثير كبير على الشاعر والقصيدة معًا إذ راود الشاعر هاجس التغيير والتطوير في مسعى منه لتقديم أنموذج متفرد، وأما القصيدة فقد أصبحت هي هذا المشروع الحداثي الخاص الذي يحقق حضوره في فضاء التجريب. وانتقلت القصيدة من منطقة الخمول إلى منطقة الفاعلية الشعرية، وانتقل الشاعر من شعر الرؤية إلى شعر الرؤيا. وهذا التحول في القصيدة، والوعي الحداثي عند الشاعر هما علامتان على أن وضعًا شعريًا جديدًا بدأ يترسخ على صعيد البنية والرؤيا والدلالة.

وأسفر الوضع الشعري الجديد عن ولادة نماذج متعددة لبنية القصيدة لم تعهدها قصيدة الرؤية من قبل، بعد أن دخلت استراتيجيات وتقانات جديدة في صلب قصيدة الرؤيا، مثل تقانة القناع أو استدعاء الشخصيات التاريخية وتوظيف الأسطورة وأساليب التناص والمونتاج والنزعة الدرامية، كما أفادت القصيدة الحديثة من فنون أخرى كالرسم والتصوير في مجال الصورة لتقترب بذلك من فضاء التشكيل، وأفادت من عنصر الحكاية والسيرة والخبر بوصفها عناصر سردية. كما لم يكن الشاعر الحديث غافلاً عن توظيف الأمثال والأغاني الشعبية والموروث الديني[٧٧]، كل هذا الثراء الذي تهيأ للشاعر الحديث في مجال التوظيف الشعري جعله يتمتع بحرية كافية في عملية إنتاج بناء الشعرية لاسيما وهو يتجه نحو مزيد من التجريب والتحديث والمغامرة الجمالية.

ويمكن حصر الجهود النقدية في التنظير لبنية القصيدة العربية الحديثة ونماذجها على النحو الآتي:

١. (نازك الملائكة)، وتقترح ثلاثة نماذج من البنية أو ثلاثة هياكل -إذ إنها تتبنى مصطلح (هيكل القصيدة)- وهو الهيكل المسطح والهيكل الذهني والهيكل الهرمي[٧٨]؛ ولا يجد البحث أية أهمية لهذا التقسيم في الدراسات النقدية التي تنهض على جناحين هما النظرية والتطبيق. إذ ظل هذا التقسيم محض تنظير تجاوزته الدراسات الحديثة، وتكفي الإشارة إليه كمحاولة أولية لم يكتب لها النجاح، وأصبحت مجرد تاريخ، وقد تصدى لهذا التقسيم باحث بنيوي هو سمير علي سمير، وفند طروحات الناقدة[٧٩].

٢. (عز الدين إسماعيل)، ويتبنى مصطلح (معمارية القصيدة) أو (معمارية الشعر) في إشارة منه إلى تشبيه بناء القصيدة أو بنيتها بفن العمارة، وبالرغم من أن البناء هو فن معماري، هندسي، مكاني، ثابت، والشعر فن قولي زماني ومكاني متحول الدلالة في آن واحد إلا أن كليهما يشكل نظامًا أو نسقًا، ويتمتع بالاتساق والتماسك والكلية والمعقولية، ويبدو هذا المصطلح أقرب إلى جوهر الشعر بوصفه بنية جمالية ويستخدم الناقد مفردة (إطار) بدلاً من مفردة (بنية)، ويشير إلى نمطين من البناء الشعري هما: القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، ويتفق البحث مع هذا التقسيم الثنائي، إذ يراه عادلاً ودقيقًا، وينسجم مع توجه الشاعر الحديث فإذا كان ذا نزعة درامية وقصصية وملحمية اختار بنية القصيدة الطويلة الشاملة. وإذا كان ذا نزعة فردية ذاتية اختار بنية القصيدة القصيرة، ولكن عز الدين إسماعيل لايجد البنية الدرامية حكرًا على القصيدة الطويلة، وإنما هي متمركزة في كل نص مهما ضؤل حجمه[٨٠].

٣. (فاضل ثامر)، ويسعى إلى مقاربة بنية النص الشعري واستنطاق مستوياته الدلالية عبر جهد تحليلي يكشف عن رؤيا نقدية خاصة، ومن خلال منهج يبدأ من النص ذاته، بوصفه بنية دلالية[٨١]، وهو إذ يؤكد أن الشعر العربي الحديث في جوهره ينتمي لبنية الشعر الغنائي إلا أنه لا ينفي وجود بنى شعرية أخرى تحمل مجتمعة طبيعة الشعر الغنائي، ويرصد ثمان بنى على النحو الآتي:

أ. بنية القصيدة القصيرة، ومن خصائصها وحدة الانطباع والتوتر العالي، وتفيد من قصيدة «السونيتا» الأوروبية.

ب. بنية القصيدة الطويلة، وهي بنية متنامية ومتطورة.

جـ. بنية قصيدة القناع أو المونولوج، وهي قصيدة الشخصية الشعرية.

د. بنية القصيدة الحكائية، وهي من ألوان الشعر الموضوعي الملحقي.

هـ. بنية القصيدة ذات المنحى الدرامي أو القصيدة الدرامية، وهي تتوافر على الكثير من السمات الدرامية كالتوتر والصراع وتعدد الأصوات.

و. بنية القصيدة ذات المنحى الملحمي، وتزخر بالعناصر السردية والقصصية والملحمية.

ز. بنية القصيدة المقطعية، أو قصيدة اللوحات، وهي تمتلك بنية شعرية معقدة.

ح. بنية القصيدة المركبة، وهي قصيدة ذات بناء سمفوني معقد يمثل الإفادة من أغلب التقانات التي وظفتها البنى السابقة[(٨٢)].

ويرى البحث أن هذا التقسيم يحمل الكثير من القصور والتداخل وعدم الدقة، إذ إن البنى المفردة كالقناع والمونولوج والمونتاج والإيقاع لا يمكن بمفردها أن تشكل قصيدة لأن القصيدة بنية كبرى تضم عدداً من البنى الصغيرة، ولكننا نتفق معه حول ثلاث بنى أساسية هي بنية القصيدة القصيرة وبنية القصيدة الطويلة، ونتوقف أمام بنية القصيدة المقطعية إذ نجد أن من الأنسب أن نجري تعديلاً عليها، لنكون (بنية التقطيع) بدلاً من (بنية القصيدة المقطعية) وذلك لاعتماد هذا النوع من القصائد على تقانة المونتاج بوصفها بنية مفردة أو جزئية، وتنتسب إلى عائلة البنيات الأسلوبية التي درسها البحث.

٤. **(وليد مشوح)**، ويتبنى مقولات عز الدين إسماعيل ونازك الملائكة في التنظير لنماذج بنية القصيدة العربية الحديثة، لكنه يركز على فكرتي «التشكيل الشعري» و «معمار القصيدة» وهما من أفكار عز الدين إسماعيل، ويذهب إلى أن التشكيل في بنية القصيدة القصيرة «الرائز الفعلي في انتظامها داخل وعاء شعوري واحد»[(٨٣)]، أما التشكيل في القصيدة الطويلة فلايقوم على لحظة معينة من لحظات الرؤية الشعرية، وإنما يستمد مقوماته من الموقف الدرامي الذي تحكيه القصيدة الطويلة»[(٨٤)]، وهي إعادة لأفكار عز الدين إسماعيل، وترديد لمقولاته من دون أية إضافة.

وعلى الرغم من تعدد أنواع البنى التي رصدها النقاد لدى معاينتهم طبيعة بنية القصيدة وكيفيتها في الشعر العربي الحديث، إلا أن تعددها وتنوعها لم يكن في حالة من الحالات أو وضع من الأوضاع شفيعاً لجودة القصيدة ودورها في إحداث تطور ما في حداثتها.

إذ أن هذه البنى على أهميتها الشكلانية في احتواء التجربة الشعرية

بوصفها حواضن تشكيلية، ظلت تخضع في استكمال طاقتها التشكيلية لأدوات وتقانات أخرى ترتكز على فاعلية الاستخدام الخاص للغة داخل إطار التشكيل العام، وديناميكية بناء الصورة استنادًا إلى معطيات الاستعارة التقانية من الفنون الإبداعية المجاورة، فضلاً عن أداة الرؤيا الشعرية وطاقتها في تكثيف الحس الشعري في اللغة والصورة، وتفعيل الذاكرة الشعرية تفعيلاً فريدًا يصلها بكفاءة التشكيل في الاستشراف والحلم على النحو الذي يتمخض عن طاقة إدهاش وإبهاج خاصة تجعل من بنية القصيدة، أيًا كانت هذه البنية، أنموذجًا تشكيليًا عالي الفنية والشعرية.

الهوامش

(١) مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، زكريا إبراهيم:٣٢.

(٢) أقنعة النص: قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي:١٢.

(٣) الصورة في التشكيل الشعري: تفسير بنيوي، سمير علي سمير:١٠٨.

(٤) ترويض النص، حاتم الصكر: ٤٥.

(٥) المعجم الوسيط، إبراهيم آنيس وآخرون، ج١: ٧٢.

(٦) مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية:٣٢.

(٧) المعجم الأدبي، جبور عبد النور: ٥٢.

(٨) نظرية البنائية في النقد العربي، صلاح فضل: ١٧٥؛ ينظر مشكلة البنية أو الضوء على البنيوية: ٣٢

(٩) مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية:٣٢.

(١٠) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي:١١.

(١١) مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية: ٣٣.

(١٢) تحاليل أسلوبية: ٣٨.

(١٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري:٢٧.

(١٤) م ن: ٢٨. ومن الجدير بالذكر أن هذا الكتاب حظي بترجمة أخرى سبقت هذه الترجمة قام بها د. أحمد درويش وجاءت تحت عنوان «بناء لغة الشعر» تأليف جان كوين، نشرته مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥. وتتضح جليًا صورة الاختلاف الترجمي بين «بنية» و«بناء» وما يتمخض عن ذلك من اختلاف نوع في ترجمة الكثير من المصطلحات داخل فصول الكتاب، لعل اخطرها مثلا الكلمة الفرنسية (poeigue) التي ترجمها د. أحمد درويش بـ «الشعر» في العنوان و«الشاعرية» في المتن، في حين يترجمها الولي والعمري بـ «الشعرية» في العنوان والمتن، وحتى اسم مؤلف الكتاب لم يسلم من الاختلاف النسبي في ترجمته إذ ترجمة درويش «كوين» وترجمة الولي والعمري «كوهن».

فضلاً عن أن درويش يشير في مقدمته

للترجمة إلى صعوبة إدراك حدود لمثل هذه المصطلحات حتى في الثقافة الغربية ذاتها.
لذا بوسعنا التيقن هنا من أن مفهوم «البنية» يساوي تقريبًا مفهوم «البناء» قدر تعلق الأمر بالترجمة، إلا أن البحث فضّل «البنية» على «البناء» لشيوع المفهوم الأول شيوعا تداوليًا واسعًا واستقراره النسبي في معظم الدراسات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، فضلاً عن قناعة البحث بدقته واستجابته الأرحب لآليات التطبيق.

(١٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس:٣٢.
(١٦) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، طبعة احمد مصطفى المراغي:٥: ينظر: النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور: ٣٣٦.
(١٧) نظرية النظم، حاتم الضامن: ٤٦.
(١٨) دلائل الإعجاز: ٥.
(١٩) نظرية النظم: ٤٦.
(٢٠) البيان والتبيين أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق وتقديم: فوزي عطوي، ج١: ١٣٦.
(٢١) ندوة الموقف الأدبي حول اللسانيات، انطوان مقدسي وآخرون، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١١٢، لسنة ١٩٨٠: ١٨٤.
(٢٢) تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، ماهر حسن فهمي: ٢١٧
(٢٣)الشعر المعاصر في اليمن: الرؤيا والفن: ٢٤١.
(٢٤) في الشعرية: ١٣.
(٢٥) م . ن: ١٤.
(٢٦) البنى المولدة في الشعر الجاهلي: ٥.
(٢٧) م.ن: ٦.
(٢٨) م.ن: ٧.
(٢٩) الشعر والتوصيل، حاتم الصكر: ٢٨.
(٣٠) النظرية النقدية عند العرب، هند حسين طه: ٢٨٣.
(٣١) جدلية أبي تمام، عبد الكريم اليافي: ٤٨.
(٣٢) م.ن: ٧٤.
(٣٣) تحاليل أسلوبية: ١١٥.
(٣٤) البنى الشعرية: دراسات تطبيقية في الشعر العربي، عبد الله رضوان: ٥.
(٣٥) م.ن: ٥.
(٣٦) الشعر لغة الفرادة، لؤي شهاب العاني، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٢، لسنة ٢٠٠١: ٩٢.
(٣٧) مكانة المتلقي في نقد القرن الرابع الهجري، بشرى موسى صالح، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٢١، لسنة ١٩٩٩: ٧٨.
(٣٨) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح: ٢١٩.
(٣٩) قلق النص وحرية الإبداع، د. عناد غزوان، آفاق عربية، العدد ٧-٨، لسنة ٢٠٠١: ٦٢.
(٤٠) مشكلة البنية أو الضوء على البنيوية: ٣٨.
(٤١) نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: جين.ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم:٩٥.
(٤٢) م.ن: ٧٧.
(٤٣) الوعي والفن: دراسات في تاريخ الصورة الفنية، غيورغي غاتشف، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة: د سعد مصلوح: ١٠٦.

(٤٤) انفتاح النص الروائي: (النص- السياق): ٩١.
(٤٥) حوار مع الناقد الأدبي محيي الدين صبحي، أجراه: إبراهيم نصر الله، مجلة أفكار، العدد ٥٠- ٥١، لسنة ١٩٨٠: ١١١.
(٤٦) مفاهيم نقدية، رينيه وليك، ترجمة: محمد عصفور: ٣٨٩.
(٤٧) قضايا في النقد الأدبي، ك .ك. روثفن، ترجمة: عبد الجبار المطلبي: ٥٣.
(٤٨) اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل: ١٦٦.
(٤٩) خمسة مداخل في النقد الأدبي: مقالات معاصرة في النقد، تصنيف ويلبرس سكوت، ترجمة: عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي: ١٩٣.
(٥٠) قضايا في النقد الأدبي: ٦٩.
(٥١) الصورة في التشكيل الشعري: تفسير بنيوي: ٥١.
(٥٢) الموجة الصاخبة: شعر الستينيات في العراق، سامي مهدي: ٢٩٠.
(٥٣) في بنية الشعر العربي المعاصر: ١٤١.
(٥٤) ينظر: الشعر العراقي الحديث: قراءة ومختارات، محمد صابر عبيد: ٩- ٢١.
(٥٥) من البيت إلى القصيدة: دراسة في شعر اليمن الجديد، عبد العزيز المقالح: ١٢٩.
(٥٦) الموجة الصاخبة: شعر الستينيات في العراق: ٢٣٠.
(٥٧) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (١٩٤٨- ١٩٧٥): دراسة نقدية، صالح أبو أصبع: ٢٦٧.
(٥٨) شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة: ٣٧٢.
(٥٩) م. ن: ٣٦٥.
(٦٠) شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة: ٦٢.
(٦١) في بنية الشعر العربي المعاصر: ١٦.
(٦٢) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص: ١٢٠.
(٦٣) م. ن: ١٢٠.
(٦٤) النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبد الله: ٥٧.
(٦٥) نقد استجابة القارئ: ٩٥.
(٦٦) بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية: ٢٤.
(٦٧) فن الشعر: ٦.
(٦٨) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، د. عبد الله عساف: ١٨.
(٦٩) تشريح النقد الأدبي، نورثروب. فراي، ترجمة: محمد عصفور: ١٠٣- ١٠٤.
(70) Smith Barbara:"Poetic closure, Astudy of How Poens end",chicago, 1971:41
نقلاً عن بنية القصيدة في شعر محمود درويش، د. ناصر علي: ١٧.
(٧١) الشعر والتلقي: دراسات في الرؤى والمكونات، د. نعيم اليافي: ١٨٨.
(٧٢) مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية: ٣٥.
(٧٣) بنية القصيدة في شعر محمود درويش: ١٤.

(٧٤) في بنية الشعر العربي المعاصر: ٢١.
(٧٥) تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج: ١٠٦.
(٧٦) شعرية القصيدة العربية الحديثة: نماذج في التطبيق، محمد صابر عبيد: ٨.
(٧٧) تحصر سلمى الخضراء الجيوسي (إنجازات الشعر الجديد حتى مطلع الستينيات)، في مجال التوظيف العشري بأربعة عناصر تضعها تحت مضلة (الأساليب المواربة) وهي ١. (الرمز) ٢. (التضمين أو الإشارة) ٣. (التراث الشعبي) ٤. (الأسطورة والنموذج الأعلى).
ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة: ٧٨١-٨٢٨.
(٧٨) قضايا الشعر المعاصر: ٢٠٢.
(٧٩) الصورة في التشكيل الشعري: تفسير بنيوي: ١١٣.
(٨٠) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية: ٢٣٨ - ٢٧٩.
(٨١) الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الادبي: ١٧٩
(٨٢) الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: ١٧١-٢٧٢.
(٨٣) التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة، وليد مشوح، مجلة ثقافات، العدد ٣، لسنة ٢٠٠٢: ٥٣.
(٨٤) م.ن: ٥٥.

❖ ❖ ❖

جماليات عربية إسلامية في تشكيلات الحضارة الأندلسية

عبد الفتاح قلعه جي (*)

لم يعبر العرب المسلمون جبل طارق (=أعمدة هرقل) إلى الأندلس بتشكيلاتهم العسكرية المنتصرة فحسب وإنما عبروا أيضاً بتشكيلات حضارية باهرة جعلت من الأندلس فيما بعد مركزاً للفكر والثقافة والفنون في غرب العالم الإسلامي، ومنطلقاً لنهضة أوروبا الغائصة القدمين آنذاك في حمأ الجهل والتخلف.

(*) مسرحي وناقد وباحث سوري.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وعبور هذه التشكيلات الحضارية العربية الإسلامية إلى شبه الجزيرة الإيبرية أدى بالضرورة إلى اندياح قيم جمالية مستقرة وظهور قيم جمالية جديدة منبثقة من الجماليات الإسلامية، والتي هي أيضًا نتاج الوعي الجديد بعد أن استكملت البشرية بالإسلام رحلتها الطويلة من المجسّد إلى المجرّد، والمنطلق في أغلب ظهوراته السياسية والاجتماعية والثقافية والفنية من النص القرآني أولاً ومن الحديث النبوي ثانيًا.

عندما دخل المسلمون العرب والمغاربة البربر الأندلس عام ٩٢هـ - ٧١١م بقيادة موسى بن نصير وطارق بن زياد وجدوا مجتمعها المسيحي يتألف من عناصر إيبيريةIberos هاجرت قديمًا من الغرب، وعناصر سلتيّةCeltos قدمت من شمالي أوروبا، وثمة جماعات يهودية ورومانية وقوطية، وبنتيجة الاختلاط ظهر عنصر جديد مسلم عرف باسم المولّدين، أما العناصر المسيحية التي بهرتها لغة العرب وعاداتهم فتمثلوها مع الحفاظ على موروثاتهم اللغوية والحضارية فقد عرفت باسم المستعربينMozarabes وقد تمتعوا بالحرية الدينية التامة، وكان لهم رئيس يعرف بالقومسGomes، وهناك أيضًا من العناصر الأخرى الصقالبة الأوروبيون وهذه الطبقة تقابل المماليك في الشرق الإسلامي، والنورمانديون (الفايكنغ) الذين كانوا يغيرون على السواحل فيؤسرون ويُسْلِمون.

هذه هي البيئة الديموغرافية التي تألف منها المجتمع الأندلسي الجديد؛ ولكل من هذه المجموعات البشرية المتجاورة والمختلطة تراثها الحضاري: الديني والاجتماعي والثقافي والفني، وتأتي معجزة الإسلام في أرض الأندلس في أنه تفهم التركيبة الاجتماعية الجديد وبتسامح كبير احترم شخصيات هذه الجماعات وتراثها، وقدّم أطروحته الحضارية -رسالة السماء فكرًا وحياة -ونتيجة التفاعل وتبادل التأثر والتأثير، والتداخل والترابط والتناسق، ليس بين العناصر البشرية فحسب وإنما بين مختلف التيارات الثقافية المتجاورة أيضًا، برزت في غرب العالم الإسلامي شخصية حضارية جديدة أندلسية لها فرادتها من ناحية ولها ارتباطها من ناحية أخرى بالحضارة العربية الإسلامية كغصن أخضر مثقل بثمار مختلفة الطعوم في شجرة الإسلام المباركة.

لقد سحرت جماليات الحضارة العربية الإسلامية مسيحيّي شبه الجزيرة الأندلسية الذين عاشوا في كنف المسلمين آمنين محترمين يتمتعون بالحرية الاجتماعية والدينية، ولم يكن هذا الانسحار ستاتيكيًا منفعلاً فحسب وإنما كان تغييريًا فاعلاً إذ نجده يصل إلى حد

اعتناق هذه الحضارة: «حتى رأينا ألفارو كاهن قرطبة في أواسط القرن التاسع للميلاد يشتكي من أبناء دينه انصرافهم إلى مطالعة أشعار العرب وقصصهم وميلهم إلى دراسة فقهاء المسلمين وفلاسفتهم»(١)

ويرى Stanleylare-poole أن سر هذا الانجذاب والتغيير يكمن في طبيعة العلاقة بين المسلمين وسكان البلاد الأصليين فيقول: «يجب أن لا يخطر ببال أحد أن العرب عاشوا في البلاد أو خربوها بصنوف الإرهاق والظلم كما فعل قطعان المتوحشين قبلهم، فإن الأندلس لم تحكم في عهد من عهودها بسماحة وعدل وحكمة كما حكمت في عهد العرب الفاتحين»(٢)

والإسلام كنظام معرفي علوي متكامل له بالضرورة جمالياته التي لابد أن تتمثل في تشكيلاته الحضارية فتمنحها الوحدة في المتعدد، والتشكيلات الحضارية الإسلامية الأندلسية كواحد من هذا المتعدد يتمثل فيها الوعي الجمالي الإسلامي، وهذا الوعي هو الذي يردها في جميع مظاهرها إلى الجذور فيمنحها الوحدة.



والوعي الجمالي الإسلامي يقوم على ثلاثة منطلقات هي:(٣)

١- **التوحيد**: فوحدانية الله هي غاية الفلسفة الإسلامية التوحيدية، وإن الإحساس الجمالي ينبع من التوازن والانسجام والتناسب بين السماوي والأرضي، والذي يفيض بمجموعه من لفظ الشهادتين -الشرط الحتمي للدخول في الإسلام- مما يجعل العلاقة الجمالية في كل ما يستجمله المرء نابعة من كونها فكرية وواقعية معًا.

٢- **الوحدة**: في نظام الخلق وهي تمام

الجمال في المخلوقات، وبرهان صدورها عن واجب الوجود، وأسس الجمال تقوم على التوازن والتجاذب والتناسب والتناسق والروح. فهناك نظام كلي مشترك ينظم العلاقات في الذرة وفي المجتمع وفي الكون، إنه نظام أسروي بما فيه من علاقات الجذب التي تجمع الأطراف إلى المركز.

٣- الحركة: وهي جزء من جمال الموضوع وعامل في تكامل جماله، إنها حركة ليست مادية فحسب وإنما هي حركة روحية، فالوردة يتكامل جمالها باطراد حركة نموها، والنهر يبلغ غاية جماله بحركة جريانه.

والوعي الجمالي الإسلامي يسير في طريق تنقسم إلى ثلاث مراحل: الأولى: المعرفة والاستكشاف ووسيلتها التفكر، والثانية: الإيمان ووسيلته الإدراك، والثالثة: الإبداع ووسيلته الأدب والفن وفي هذه الجوانب الثلاثة: التفكري والإيماني والفني تبرز الجماليات الإسلامية في تجلياتها المختلفة، وهي الأساس أيضًا في وجود نغمة أساسية وإيقاع مشترك يتكرر باستمرار ليس في العمارة والفنون فحسب وإنما في جميع نواحي الطبيعة والحياة في المجتمعات الإسلامية، ومن هذه المنطلقات والجوانب تستمد وحدتها التشكيلات الحضارية الأندلسية في العمارة والفنون والفكر والثقافة والاجتماع وجوانب الحياة الأخرى.

وإذا كان المجال يضيق بنا كي نتتبع الجماليات العربية الإسلامية في جميع التشكيلات التي تتألف منها حضارة الأندلس فإننا سنحاول استعراض قدر منها بما يرسم لوحة تبرز بعض هذه الجوانب بخطوطها وألوانها المستمدة من عمارة الفكر الإسلامي.

❖ ❖ ❖

جماليات في التشكيل السياسي

حيثما تواجد الإسلام واستقر تنشأ في أقاليمه مراكز إشعاع ثقافي وعلمي، وفي الأندلس برزت عدة مراكز منها قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وقد اشتهرت قرطبة بحلقاتها العلمية والفقهية في ظل الخلافة الأموية، ثم أصيب هذا المركز بنكسة أيام فتنة البربر، ثم ما لبثت قرطبة أن استعادت مركزها الروحي والفقهي في عهد ابن جهور، وكان قضاة الأقاليم والمدن يكتبون إلى فقهاء قرطبة في مسائل إشكالية تعترضهم.

إن الحدود الفاصلة بين الفكر والأدب من جهة، وبين السياسة من جهة أخرى، وإن الفرز بين رجال الفكر والأدب من جهة وبين رجال الحكم والسياسة من جهة أخرى، ما كانت لتوجد في التشكيلة

الأندلسية، ويكفي المرء وجاهة وَحَسبا أن يكون فقيهًا أو قاضيًا أو أديبًا أو عالمًا ليستلم زمام سلطة ما كأن يكون ملكًا أو وزيرًا، أو يساهم في الحركة السياسية، مثل عبد الرحمن الداخل وكان شاعرًا، وابن عمار وأبي الفتوح وأبي عباس وأبي عبيد عبد العزيز البكري أمير دلبة ومؤلف كتاب المسالك والممالك، وابن حزم وابن شهيد وزيري المستظهر الأموي، حتى نشأت ممالك للشعر والفكر كمملكة بني عباد في اشبيلية.

وكان من الطبيعي أن يكون لهذه العزة الدينية والفكرية والثقافية أثرها في اللوحة السياسية. إن الطاقة الدلالية والجمالية للآية الكريمة ﴿وأمرهم شورى بينهم﴾[٤] أخذت أفضل تجلياتها في اللوحة السياسية الأندلسية المتنوعة في عهد ابن جهور في قرطبة، والقاضي أبي القاسم محمد بن اسماعيل بن عباد في اشبيلية. فبعد تداعي الخلافة نشأ في الأندلس نوع من الحكم الشوري- الجمهوري- متفرد، فقد ترأس أبو الحزم جهور بن محمد بن جهور حكومة شورية على سنن أهل الفضل، متوخيًا العدل والسداد والرشاد، وعاملاً على استتباب الأمن ورفع المظالم، وقد رفض وهو الحاكم الانتقال إلى قصر الخلافة، وظل ساكنًا في بيته المتواضع وما كان ليستقل برأي أو ينفرد بقرار دون المجلس الاستشاري، وكان إذا طلب منه تنفيذ أمر بعينه قال: «ليس من شأني أن أقرر أمرًا هو من اختصاص مجلس الشورى، وما أنا إلا منفذ لأمره وقراراته» لقد أحيا بذلك تلك الجماليات الإسلامية الأولى في الحكم، والقيم الأخلاقية التي يشترط توفّرها في الحاكم من العدل والحق والخير والزهد والتواضع والقوة بالله، والتي عرفناها لدى الخلفاء الراشدين والعادلين.

وإن جمهورية مماثلة قامت في اشبيلية، أقامها القاضي ابن عبّاد واستمرت إلى أن أجهض هذه التجربة الإسلامية المتميزة دكتاتورية ابنه المعتضد.

❖ ❖ ❖

هذه التقاطة مضيئة من متعدد الحياة السياسية في الأندلس بجمالياتها الإسلامية، وثمة الكثير في الجوانب الأخرى، والمستقرئ الباحث يدرك أن حضارة الأندلس لم تكن بسيطة التركيب، لأنها تتألف من عناصر متعددة ومتباينة في أصولها البشرية والثقافية انضوت جميعها وانبثقت إبداعاتها تحت جناح نظرية ثقافية إسلامية مرتكزة على الأصول ومنفتحة على الآخر، بحيث أعطت لحضارة الأندلس الثراء والعمق والشخصية المستقلة، بما يميّزها عن حضارات الشعوب الإسلامية الأخرى.

جماليات في التشكيلات الفكرية

والمستعرض لمجالات الإبداع في الأندلس ولرموزه يجد لها الكثير من الأسماء والمؤلفات الكبيرة التي تبرز في التشكيلات الفكرية الأندلسية: فهناك ابن القوطية الذي اشتهر بالفقه والتاريخ،وابن حزم صاحب المحلّى وكتاب الفصل في الملل والنحل «الذي بسط فيه القول في تاريخ العقائد وهو علم لم تعرفه أوروبا إلا في القرن التاسع عشر»(٥)

وابن باجة وابن الطفيل وابن رشد الذين ساروا بالعلوم الفلسفية أشواطًا بعيدة.

ونشير إلى رائعة ابن الطفيل قصة حيّ بن يقظان أو أسرار الحكمة الإشراقية التي ذاع صيتها حتى غدت الملهم للأدباء والفلاسفة فكانت الأساس لقصة روبنسون كروزو، وقد أعجب به الفيلسوف الألماني ليبنتز، وقد ترجمت إلى معظم اللغات اللاتينية، ففي عام ١٩٧١م ترجمها بوكوك إلى اللاتينية، وترجمهابونس بورجيس إلى الإسبانية عام ١٩١٠ وإلى الفرنسية ليون جوتييه، وإلى الروسية ج. كوزمين ١٩٢٠م كما ترجمت إلى الإنكليزية قبل ذلك بوقت طويل.

في هذه القصة يقدم ابن الطفيل، المفكر الإسلامي الكبير، عرضًا للفلسفة الإشراقية الإسلامية، في تأثرها بالأفلاطونية الحديثة، فيجعل «حيّا» المولود من طين الأرض بلا أب أو أم والذي يرمز إلى العقل، يهتدي إلى الله بالفطرة والإشراقات الإلهية. مغزى القصة إذن هو أن الإسلام دين الفطرة والتوحيد وهذا المفهوم الإعلامي هو مضمون الحديث النبوي: «كل مولود يولد على الفطرة، فأبواه يهودانه أو ينصّرانه أو يمجّسانه» وقد أبدع ابن الطفيل في جماليات الشكل القصصي ليوازي بها جماليات المضمون الإسلامي للقصة وذلك ليصل بها إلى قلب العالم الأوروبي ليعلمه الطريق إلى الوصول إلى الله وقد وصلت القصة إلى الفكر الأوروبي أكثر مما وصلت نفس القصة لابن سينا والسهروردي، لأن ابن الطفيل جمع إلى الجماليات الإسلامية فيها أسرار وأصول لغة خطاب الفكر الآخر -الأوروبي- بحكم نشأته في الأندلس ومعايشته للشعب الأوروبي فيها والذي يشكل أحد الأخلاط البشرية في الديموغرافيا الأندلسية.

ومن هذا الركن أيضًا تصدى ابن رشد للغزالي في تهافت التهافت ردًا على تهافت الفلاسفة فكان هذا الحوار العقلي بينها على بعد المسافة تعبيرًا أيضًا عن المفارقة في لغة الخطاب بين مفكر إسلامي من المشرق وبين آخر من المغرب.

وفي الفلك استطاع ابن الزرقيالي باسطرلابه الحديث تحديد البعد بين

المجموعة الشمسيةوالنجوم، وبين الأرض والقمر بفوارق ضئيلة عما وصل إليه العلم الحديث، منطلقًا في بحثه من حث الإسلام على العلم وجماليات التفكر في خلق السموات والأرض ﴿**ويتفكرون في خلق السموات والأرض**﴾(٦) ومن هذا المنطلق أيضًا كانت محاولة العالم المشهور أبي القاسم عباس بن فرناس صانع آلة المثقال لمعرفة الأوقات، للطيران واختراق الجو.

وفي الطب نبغ رجال ونساء كان أكثرهم شهرة بنو زهر من أعيان اشبيلية وقد توارثوا هذا العلم وورثوه لأحفادهم، وفي علوم التاريخ والجغرافية اشتهر البحّاثة ابن حيان بكتابه «المبين» في تاريخ الأندلس، والرحالة الفتح بن خاقان صاحب كتاب قلائد الأعيان، وابن بسام صاحب «الذخيرة» في تاريخ الأندلس وآدابها في القرن الخامس الهجري، وابن بشكوال وله نحو خمسين مؤلفًا في التاريخ والشريف الإدريسي صاحب كتاب «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» وقد بوّأته مؤلفاته والخارطة التي رسمها عن أقاليم الأرض للملك روجر في صقلية المكانة الأولى بين علماء الجغرافية قبل العصر الحديث، والرحالة أبو عبد الله المازني، والرحالة الشهير ابن جبير.

غير أن وقفتنا ستكون عند ابن حزم هذا العالم والفقيه الذائع الصيت، والبحاثة الأكثر شهرة في الدراسات الإسلامية، فنتساءل ما الذي يدعو مثل هذا العالم الجليل إلى أن يفرد كتابًا في فلسفة الحب وجمالياته تحت اسم «طوق الحمامة»؟

عُرِفَت الأندلس بخصب أرضها وجمال طبيعتها وظرف أهلها وحسن فتياتها وانتشار الرفاه فيها، وكان من نتيجة تجاور وتمازج الأخلاط البشرية على أرضها تعدد نموذجات الجمال الإنساني فيها: من جمال عربي وصقلبي وروماني وسلتي وايبري ومغربي ومولّد.. فكان أن انتشر الحب وكثر زواج العرب من الإسبانيات، يضاف إلى ذلك جماليات الثقافات المتعددة، وانتشار الثقافة العربية بين النساء، وقصة زواج المعتمد ملك إشبيلية من اعتماد الرميكية مشهورة، كل ما في الأندلس إذن من جمال ورفاه يدعو إلى الحب، وهي العاطفة التي تعبر عن توق الإنسان الأزلي إلى إدراك السعادة ولهذا كان من الطبيعي لابن حزم كمفكر إسلامي وواقعي أن يتكلم في الحب فيكتب عن ماهيته وعلاماته وأغراضه وأحواله وقصصه وشواهده، مستقرئًا ومفسرًا ومحلّلاً، وهو بذلك يضع القواعد لفرع في العلم يأخذ جانبًا من علم النفس وآخر من علم الاجتماع، منطلقًا في استنان سننه من الجماليات الإسلامية في الحق والخير والسعادة، ومن قول رسول الله (ص) «إن الله جميل يحب الجمال» وفي

رواية أخرى «يحب الجميل». يقول ابن حزم: «الحب أعزّك الله أوله هزل وآخره جد، دقت معانيه لجلالته عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة، وليس بمنكَر في الديانة ولا بمحظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عزّ وجلّ». «وقد اختلف الناس في ماهيته وقالوا وأطالوا والذي أذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع»[٧] ثم يورد قوله تعالى: **﴿هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها﴾** وقول رسول الله (ص): «الأرواح جنود مجندة، ما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف».

تحدث الصوفيون والاشراقيون في الحب كالحلاج والعطار والسهروردي، لكن حديثهم كان مرصودًا لجماليات الحب الإلهي، أما ابن حزم كمفكر واقعي واجتماعي فقد تناول الحب الأرضي بجمالياته الإسلامية التي تحقق له الارتقاء والسمو.. مع الارتواء، ولهذا فإنه في وصفه للحب وبسطه لقواعده تطرق إلى القيم الجمالية الإسلامية فيه من طاعة وقناعة وسلو ووفاء وتبغيض بالغدر واجتناب لقبح المعصية وبيان لفضل التعفف. يقول: «ومن أفضل ما يأتيه الإنسان في حبه: التعفف وترك ركوب المعصية والفاحشة، وألا يرغب عن مجّازاة خالقه بالنعيم في دار المقامة»[٨] وهذه واحدة مما تفردت به حضارة الأندلس في تشكيلاتها الفكرية.

❖ ❖ ❖

جماليات في التشكيلات الشعرية والغنائية والموسيقية

وهذه الجماليات الجديدة انتظمت أيضًا فنون القول والسماع، وكان الشعر هو المجلّي، وكثيرًا ما كان له دور التأثير والتغيير في الأحداث السياسية والاجتماعية، إن قصيدة المعتمد في الاعتذار لأبيه المعتضد ملك اشبيلية بعد هزيمته أمام باديس ملك غرناطة ومصرع جيشه بسبب قلة حذره لم تحرره من السجن فحسب وإنما أبعدت عنه المصير الذي لقيه أخوه إسماعيل حين احتز أبوه المعتضد رأسه بسيفه، وإن قصيدة الزاهد أبي إسحاق الألبيري في وزير باديس اليهودي يوسف وكان المتصرف الأول كأبيه الوزير إسماعيل بن نغزله اليهودي في شؤون غرناطة، وبهما عزّ يهود واغتنوا وسادوا، هذه القصيدة بما فيها من بساطة وروعة وجمال وإثارة للعاطفة الدينية وتحريض استطاعت أن تشعل الثورة في غرناطة وتترك يوسف الوزير اليهودي مصلوبًا على بابها، وتنهي سيطرة اليهود على مقاليد الأمور في غرناطة، وكان ذلك عام ١٠٦٦م، وفيها يقول:

ألا قل لصنهاجة أجمعين

بدور الزمان وأسد العرين

مقالةَ ذي مقة مشفق

يعدُّ النصيحة زلفى ودين

لقد ذل صاحبكم زلة

تقرّ بها أعين الشامتين

تخيّر كاتبه كافرا

ولو شاء كان من المؤمنين

فعزّ اليهود به وانتخوا

وتاهوا، وكانوا من الأرذلين

فكم مسلم راغب راهب

لأرذل قرد من المشركين

ثم يخاطب باديس قائلاً:

فلا ترض فينا بأفعالهم

فأنت رهين بما يفعلون

وراقب إلهك في حزبه

فحزب الإله هم الغالبون

ولسنا في سبيل استعراض ما تفردت به حضارة الأندلس الأدبية والموسيقية والغنائية، ولكن حسبنا أن نشير في تشكيلات القول والسماع إلى الموشحات الأندلسية وإيقاعاتها، والتي فاضت عنها فيما بعد فغمرت الشواطئ الإفريقية وبلاد الشام إلى يومنا هذا، يقول ابن خلدون:«وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذّبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنًا سموه الموشح، وكان المخترع له مقدم بن معافر الفريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد»[٩]، ويرى ابن بسام أن مخترعه محمد بن محمود القبري الضرير، وتعددت الآراء في المصدر الذي استوحاه مبتكر هذا الفن الشعري الغنائي، فذهب بعضهم إلى أن أصله أندلسي محلي بدلالة وجود الخرجة في نهايته، وتكون عامية غالبًا، ويمهد لها بكلمة: قال أو غنى، وقال آخرون بأن أصله جليقي، أو روماني، متأثر بشعر الهزمون العبري والترتيلات اللاتينية، وحاول بعضهم إيجاد الصلة بينه وبين أغاني الجنكلر الغاليّة التي سادت بين القرنين ٧-٨م ولم يكن شعرها صحيح الأوزان مطرد القوافي، والتي تأثرت بها فيما بعد أغاني التروبادور في القرن ١١م، ويرد بعضهم أصول هذا الفن إلى المشرق حيث يلتمس في الرباعيات العربية والفارسية،وفي موشحة منسوبة إلى ابن المعتز.

ومع إشارتنا إلى أهمية هذه البحوث نرى أن يتناول الباحث الحقيقة في الجوهر، فالموشح مكتوب بالعربية وهي لغة

القرآن والإسلام، ومن الطبيعي لشعراء الحضارة الأندلسية، وثقافتهم إسلامية، أن يتمثلوا الجماليات الجديدة التي حملها الوعي الجمالي الإسلامي ويمزجوها بجماليات النفس والبيئة والمجتمع المحلية، ليولد من هذا المزيج إبداعات ذات فرادة في الفكر والأدب والموسيقى والعمارة. لقد سلبت جماليات الإيقاعات المعجزة في القرآن، ونظام فواصله، وترتيل آياته قراءات عشر شعراء أرض الشعر والنغم - الأندلس- فافتنوا الموشح، إن في القرآن أسراراً في المعنى واللغة والإيقاع تجعله ما هو بشعر ولا نثر، انتبه إليها طه حسين فقسم الكلام إلى: شعر ونثر وقرآن. وإن في بعض الموشحات أسراراً في الإيقاع والتشكيل تجعلها ماهي بشعر ولا نثر فإذا تجاوزنا الموشحات التي تأتي على بحور الشعر المعروفة وهي غير مستحبة لأنها أشبه بالمخمسات وأوزانها تقليدية تحد من حرية الملحن في الإبداع، فإن أفضل الموشحات ما خالف هذه الأوزان وكان كما يقول ابن سناء الملك المصري: «ليس له عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب» ونظام أقفالها وأبياتها يحاول أن يشابه في الإيقاعات الخفية والظاهرة، وفي الخروج عن قيد الشعر وانفلات النثر نظام الفواصل والإيقاع في القرآن، ومثلما يتكامل التذاذ الذائقة الجمالية للمستجمل بالقرآن مرتلاً ﴿ورتّل القرآن ترتيلا﴾[10] يتكامل الالتذاذ بسماع الموشح مغنّى.

وإذا كان قد وصلنا الكثير من الموشحات الأندلسية في الوصف والغزل فإننا على يقين بأن هناك أيضاً موشحات دينية وزهدية تمشياً مع شعر الزهد الذي ولد في أحضان الثوره وسيطرة الفقهاء على الحكم وأخذ يقوى رداً على الحياة اللاهية في المدن. وعبر تاريخ الموشح وانتقاله من الأندلس إلى المشرق شهدنا تطوراً في هذا الجانب الديني حتى بلغ أوجه في العصرين المملوكي والعثماني حيث برز في القرن السابع عشر وما بعد شعراء أركزوا دعائم الموشح الديني كأمين الجندي وأبي الوفا الرفاعي وغيرهما في مصر والشام.

❖ ❖ ❖

جماليات في التشكيلات الفنية المعمارية

مهما تعددت الآراء في الموشحات وأصلها فإننا لا يمكن أن ندرسها بمعزل عن كونها تنويعات جمالية عربية إسلامية تصدر عن كلية الثقافة العربية الإسلامية شأنها في ذلك شأن التنويعات الفنية والمعمارية، هذه الموشحات في صدورها عن هذه الكلية هي أيضاً أشبه بالمنمنمات الإسلامية الفارسية والمغولية والهندية، أو بالزخارف الهندسية والنجمية في الشام ومصر، وهي أيضاً تماثل في تشكيلاتها

وفي إيقاعاتها ما في الخط العربي من تشكيل وإيقاع وزخرفة وحركة روحية، إنها في الشعر والغناء تتوازى مع تلك الجماليات المنطلقة أساسًا من كلية الوعي الإسلامي الجديد.

إن مناخ التآلف والتسامح الذي أظل به الفتح الإسلامي بلاد الأندلس سمح بمواصلة التقاليد الفنية المحلية، ومع انتشار الإسلام فيها واندماج الفنانين والصناع في المجتمع الإسلامي وسيادة الثقافة العربية الإسلامية برز في الأعمال الفنية وعي جمالي إسلامي أمكن من: «صياغة فن أندلسي أخذ يتدرج في التطور في العصور التالية معتمدًا على الذاتية وما كان يغذيه في عهود المرابطين والموحدين من موارد مغربية إلى أن بلغ أوج تطوره في عصر سلاطين بني نصر»[١١] حتى إن ابن خلدون يقول فيها: «فبلغت الحضارة فيها مبلغًا لم تبلغه في قطر إلا ما ينقل عن العراق والشام ومصر لطول آماد الدول فيها، فاستحكمت الصنائع فيها وكملت جميع أصنافها على الاستجادة والتنسيق وبقيت صبغتها ثابتة في ذلك العمران»[١٢]

إن البحث في الجانب الفني من الحضارة الإسلامية في الأندلس وتلمس الجماليات فيها يردنا بالضرورة إلى منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي: الوحدة والتوحيد والحركة، وهي أساس الوحدة الشاملة والمتصلة أجزاؤها ببعض في الفنون الإسلامية المتنوعة، لقد حمل المسلمون إلى الأندلس ليس العقيدة فحسب وإنما الجماليات المنبثقة عنها أيضًا.

ففي تخطيط المدينة يشكل كل حي وحدة متكاملة تنتظم فيها المساجد والمدارس والأسواق والخانات والحمامات ودور السكن ومعاطن الإبل والمرافق الصحية ومرابض الخيل، كل ذلك وفق خطة عمرانية ترتكز إلى المعاني الإسلامية، فالسوق يكون في مكان تنتهي إليه دروب الحي من غير أن يكشف عورات بيوته، وفي خطة المساكن ليس هناك تطاول في البنيان يكشف حرمات المنازل ويكون كالثوب الطويل الذي يجره صاحبه على الأرض اختيالاً وفخرًا، كما أن البيت الإسلامي ينفتح إلى الداخل وليس إلى الخارج كالبيت الغربي، وهكذا تختفي أفخم البيوت وأفقرها وراء جدران صماء تحافظ على حرماتها وكينونتها الداخلية، ومنازل الحي متلاصقة متجاورة، وشوارعها -خلافًا للنماذج الرومانية والهلنستية- تضيق وتتسع وتتلوّى وتتفرع عنها بوّابات، ليس لأغراض دفاعية فحسب وإنما لأن ذلك يحقق منطلق الحركة الذي أشرنا إليه، كما يحقق نوعًا من الحميمية والقربى والتآزر بين القاطنين، إن خطة العمران تجعل من

الحي في المدينة، ومن المدينة كمجموعة أحياء لها قلعتها ومدارسها وأسواقها المركزية ومسجدها الجامع كلاً واحداً متواداً متراحماً كالجسد الإنساني. وهذا النسق: التنوع في الوحدة، والحركة في الثبات، ليس قائماً في خطة العمران فحسب وإنما في الفن أيضاً، فالفنان المسلم يقسم لوحته الجدارية -مثلاً- إلى مساحات، كل مساحة هي وحدة زخرفية كاملة بذاتها، ومتكاملة مع سائر الوحدات المساحية في كل متناغم، وإن ما يؤديه يحقق إيقاعات متنوعة وحركات تفاجئ المستجمل في هارموني جمالي موحد، **﴿وكل في فلك يسبحون﴾** وهذا ما لم يفهمه الناقد الغربي، واعتبره «فييت» خروجاً على القواعد الأكاديمية.

وهذا الوعي الجمالي في خطة العمران منبثق من صميم الفكر الإسلامي، ومن قوله ص: «مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى» ولهذا التواد العمراني خصائص تتجاوز الفرادة الجمالية إلى جعله مركزاً حضارياً موحداً.[١٣] كما أن المسلم لا يشعر بالغربة فيه مهما كان الاقليم الذي قدم منه من ديار الإسلام.

لقد تجولت في حي البياسين بغرناطة، وفي الحي العربي القديم في قرطبة فلم أشعر بأنني في أرض غريبة، وخلت أنني أتجول في حي العقبة أو الجلوم بحلب، حتى هممت أن أتحدث بالعربية مع عامل نسيج على النول اليدوي ذاهلاً عن نفسي أنني في إسبانيا المعاصرة.

وتدلف إلى البيت الأندلسي فتجد أن المسلمين حملوا معهم معمارية البيت الإسلامي بجمالياته وفضائه المفتوح وقسمه المسقوف، فهناك الدهليز وأرض الحوش التي تتفتح على قبة السماء مباشرة والنوافذ الواطئة والعلوية التي تطل على صحن الدار، وغرفات فوقها غرفات تنبعث من نوافذها الأنوار تذكرك بغرفات الجنة، وسطح مسوّر يساعد على التأمل، ونقوش وزخارف وكتابات خشبية وحجرية، وأعمدة ذات عقود ومقرنصات، وبئر ماء، وحوض كأنه الكوثر، وزريعة وشجرة زيزفون أو كباد، ودالية عنب.. كأن المسلم أراد أن يكون بيته صورة مصغرة للفردوس حسب التصور القرآني، ولا يختلف الأمر كثيراً في معمارية القصور الكبيرة، وأن ما أسفر عنه البحث الأثري في مدينة الزهراء يدل على أن القصور نوعان: الأول: الدار التي تقوم حول فراغ مركزي هو الصحن الذي تتوزّع حوله الغرف. والثاني: القصر الذي يتألف من بلاطات متوازية تفصلها فيما بينها أعمدة تقوم عليها عقود كما هو الحال في بيوت الصلاة بمساجد الأندلس[١٤].

هذا في العصر الأموي الأندلسي أما في عصر ملوك الطوائف حيث ازدهر فن البناء فقد «بلغ العرفاء والفنانون الغاية في التفنّن في التعقيد الزخرفي والإسراف الجنوني في مزج المنظر الطبيعي بالبناء، وإحداث تأثير جمالي يحرك المشاعر ويهز النفس، فدار المزينية كان قصراً ريفياً لبني عباد يشتمل بالأشجار وتكتنفه الأزهار وتحيط به البساتين النضرة»[15].

وفي عهدي المرابطين والموحدين ثم سلاطين غرناطة نلاحظ التركيز على إقامة أحواض المياه، والأفنية والقاعات المطلة على البرك التي تنبثق من نوافيرهاالمياه. ومن يتجول في قصر الحمراء الآن ويقارن بين التصور الإسلامي في العمارة المليء بالحركة والرشاقة، وبين التصور المسيحي الإسباني في العمارة في الكاتدرائية المقامة في وسط هذا القصر بكتلتها الضخمة الثقيلة والكثيفة يدرك الفارق بين التصورين في الجماليات، والمنبثق كل منهما عن وعي جمالي مختلف عن الآخر، ولإدراك المرتكزات الفكرية والتصويرية لهذا الوعي لابد من رد المتعرف إلى القرآن الكريم وآياته التي تتحدث عن ثواب أهل النعيم فتقدم من خلال جماليات التصوير الفني فيه مشاهد حية وصوراً خلابة لرياض أهل الجنة بأنهارها وأشجارها، وقصورها، والحوارات الماتعة بين الذين أنعم الله عليهم بسكناها، وبروزها أكثر فأكثر بالمقابلات القائمة على تنافر الأضداد بين الصور والمشاهد النعيمية والصور والمشاهد الجحيمية.

هذا الإطار من الطبيعة الحية ساد أيضاً في مساجد الأندلس، فمسجد قرطبة الذي أنشأه عبد الرحمن الداخل عام ١٧٠هـ ٧٨٦م وقام بتوسيعه والزيادة فيه من جاء بعده، غرس صحنه بالأشجار وساد هذا التقليد في مساجد الأندلس، ويذكر ابن بطوطة أن بصحن مسجد مالقة أشجار النارنج البديعة[١٦] وكذلك جامع وادي آش، وعمر بن عدس باشبيلية، وجامع القصر الكبير فيها أيضاً، وجامع البياسين بغرناطة[١٧]، ويذكر الرحالة الألماني منتزر وقد زار الأندلس عام ١٤٨٤م أن جامع المرية كان مغروساً بأشجار الليمون والنارنج.

وبالإضافة إلى نظام الطبيعة الحية في العمارة المسجدية الأندلسية وما تؤديه من وظيفة تفكريةحيث تضع الأشجار الخضراء وحفيف أغصانهاو تغريد الطيور فيها المصلين في جو التسبيح فإن هذا المناخ الجمالي -الإيماني استطاع المعمار الأندلسي أن ينقله إلى قلب المصلّي، فالأعمدة الكثيرة في جامع قرطبة والتي تشكل باحاته التسع عشرة، وبلغ عددها كما يذكر ابن الدلائي ١٢٠٧ عمود حتى

سمي الجامع بغابة الأعمدة ليس إظهاراً للمقدرة الفنية والكثرة فحسب وإنما هو مماثلة للغابة نفسها ولرياض الجنة بحيث يسيطر على المصلين جو من الجلال والخشوع المصحوب بتصور السعادة الأخروية في الجنان حيث فيها **﴿ما لا عين رأت ولا أذن سمعت﴾** كما يشير إلى ذلك الحديث القدسي. وتقوم المئذنة التي أنشئت على شكل برج ضخم ذي شرفتين للأذان يرقى إليها بسلم داخلي ويبلغ ارتفاعها ١٩.٢م، ولا تضاهيها إلا مئذنة المسجد الجامع في اشبيليا الموحدية ذات التفاحات الأربع المذهبة والتي سميت بعد الترميم فيما بعد بالخيرالدا ويبلغ ارتفاع الجزء الإسلامي منها ٦٩.٦٥م، هذه المآذن وغيرها تبدو كالحرف الأول -الألف- من كلمة الله أما تشكيلة الأحرف الباقية من لفظ الجلالة فترامزها باقي الأجزاء من المسجد: من فضاء مفتوح (صحن الجامع) وأروقة، وقبة تماثل تكويرة الهاء في لفظ الجلالة، وهي ترمز إلى القبة السماوية، فهي مصدر ايحاء للمؤمن بفضائها المنحني بالخشوع والتفكر، وتنفتح النوافذ في بعض نماذج القبب الأندلسية في أعلاها فتتساقط منها أشعة الشمس، وتتدلى من وسط القبة ثريا كبيرة فتبدو كسماء حقيقية تهبط منها الأنوار، ومما لا شك فيه أن الفنانين الفرنسيين أفادوا من القباب القرطبية في حلولهم المعمارية في منطقة ايل دي فرانس، ويتكرر رمز القبة في الحمام الإسلامي أيضًا، فتزينها القمريات ذات الزجاج الملون الذي يسمح للنور بالنفاذ وإعطاء تشكيلة من الألوان، ومن المعروف أن الخليفة المستنصر توّج زيادته في مسجد قرطبة عام ٣٥٤هـ بأربع قبب ثم ساد نظام التقبيب مساجد الأندلس.

وفي الحمام الإسلامي الأندلسي تبرز الجماليات المنبثقة من الفكر والتعاليم الإسلامية، حيث مقصورات الاستحمام التي تحفظ حرمة المستحمين، وتتوزع حول الفسحة التي تعلوها القبة، بينما يقوم في الحمام الروماني حوض الاستحمام الذي يغتسل فيه الناس عراة متقابلين، وماء الحوض الراكد لا يوفر شروط السلامة والنظافة، بينما الماء المتجدد والمتدفق في أجران الحمام الإسلامي يحقق تعاليم الدين الجديد في التأكيد على النظافة.

وجميع العمائر الإسلامية في الأندلس تزينها الزخارف والنقوش والكتابات، إن عبارة «لا غالب إلا الله» والتي تتكرر في الأشرطة الكتابية وهي شعار الأغالبة هي موازاة لجماليات صياغة الشهادة الأولى، وأن الحرص على نقشها على الأبواب والجدران في العمائر كان بمثابة الرصد في عمائر أخرى كانت تتخذ صور الحيوانات رصدًا لرد غزو الأعداء ومنع

الحصون من السقوط في أيديهم. وتطورت الزخرفة وخاصة زخارف العقود منذ العصر الأموي حتى وصلت إلى غايتها في قصر الحمراء في الشبكات الزخرفية التي غطت واجهات القاعات والبلاطات فيه بأقواسها وعقودها واكتظاظ بواطن العقود بالتوريقات النباتية والوسائد المفصّصة والمقرنصات.

والفنان الأندلسي المسلم في مواجهته للطبيعة نجده يفككها ثم يعيد تركيبها من جديد في صياغة طروب عذبة يقول فييت: «غدا الفن الإسلامي في مظاهره السائدة لا يهتم أصلاً بنقل الحياة، إنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية»[١٨]، ولكن فاته أن يشير إلى أن هذه الخطوط هي جوهر الحركة الروحية في هذه الزخارف.

ومثل هذه الزخرفة الكثيفة نجدها أيضًا في جامع إشبيلية، وأهم ما تتصف به هذه الزخارف هو التناسب والتناسق والانسجام والإيقاع وبراعة توزع الظلمة والنور فيها، وتناغم الأغصان والأوراق في المورقات النباتية، وتتكرر العناصر في انسجام كلي، وتبدو الحيوانات والنباتات بأشكالها وأوضاعها المختلفة وكأنها غارقة في التسبيح وهي في أبهى كمالها وجلالها، تتجه بالناظرين إليها نحو الإحساس بجمال الله وكماله، والأمر نفسه في الأشكال الهندسية والخطوط المتداخلة والأشعة المتجاذبة والمتنابذة حيث تبدو لا نهائية وتمنح المستجمل سعادة التفكّر وتقوده بحركة تأملية رشيقة إلى الله.

وللمواءمة بين الثراء الاقتصادي وتعاليم الإسلام في تحريم استعمال خيوط وآنية الذهب استطاع الفنان المسلم في تهيئة مادته الفنية الوصول إلى حلول مبتكرة في إنتاج الخزف ذي البريق باستعمال أكاسيد معدنية وحرقها في درجة حرارة تبلغ ٦٠٠-٨٠٠ درجة فهرنهايت، كما استعاض عن زخرفة محاريب المساجد بالفضة والذهب، باستعمال فني عال لمواد الخشب والصلصال المزجج والجص وهي مواد رخيصة.

ولا شك أن الفن الأندلسي كفن إسلامي لا يقوم على المحاكاة الإغريقية، وبالرغم من أنه تزييني بالحاح وكثافة فما هو بتزييني مجاني خال من التعبير، وأن اللانفصال بين التزييني والتعبيري فيه معادل لرفض الإسلام ثنائية الشكل والمضمون ﴿إنا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيهم أحسن عملاً﴾[١٩]، ﴿وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا﴾[٢٠] وحديث رسول الله (ص) في أن للجسم حق على المؤمن كحق النفس مؤكد لهذه النظرة.

وانطلاقًا من هذه الجماليات الإسلامية، ومن اعتماد المنظور الروحي، فقد درج الفنان الأندلسي كغيره من الفنانين المسلمين في الأقطار الأخرى على أن لا يترك في اللوحة فراغًا، وذلك منسجم تمامًا مع الرؤية الفنية الإسلامية في تحقيق التوازن والتناسق والانسجام، وفي أن الفراغ المعادل للعدم غير موجود أصلاً في الرؤية الإسلامية، فثمة وجود «خلق» وواجب الوجود، الخالق وهو «الحق» وفي كل مكان تتمثل وجهه في كل مخلوقاته **﴿ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله﴾**[21] وفي الرؤية الفنيّة: الفراغ هو العدم، وفي الرؤية الصوفية-الفلسفية: العدم هو شر مطلق وإذا قابلنا ذلك بقولهم: إن الوجود (واجب الوجود) هو خير مطلق أدركنا لم كان الفنان المسلم ينفر من الفراغ العدمي، غير أن بعض الدارسين الغربيين لم يدركوا هذه الدقيقة في الفلسفة الإسلامية فردوا ذلك إلى أن الفنان المسلم لا يريد أن يترك مكانًا في لوحته يسكن فيه الشيطان!

أخيراً

هذه إضاءات على بعض جوانب من الجماليات العربية الإسلامية، والتي تشكل الجوهر والأساس في حركة الإبداع للتشكيلات الحضارية الأندلسية، انطلاقًا من الوعي الجمالي الذي أفرزته شمولية الرسالة السماوية وتعدد جوانبها: الروحية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والفنية.. في عمارة الفكر الإسلامي.

هوامش ومصادر

(١) دوزي، ملوك الطوائف، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط١/١٩٣٣ مصر، ص٧.

(٢) Stanley lane-Poule العرب في إسبانيا ص٣٨.

(٣) مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، عبد الفتاح رواس قلعه جي.

(٤) الآية ٣٨ الشورى ٢-٤، وعرف المجلس الاستشاري في العهد الراشدي، وكان الشيخان يضنان بالنخبة الفكرية من صحابة رسول الله (ص) فيبقونهم في المدينة لكونهم أركان هذا المجلس.

(٥) د.لطفي بديع السيد، الإسلام في إسبانيا، القاهرة ١٩٥٨ ص٤٢.

(٦) الآية ١٩١ آل عمران ٣، الآيات التي تدعو إلى التفكر والنظر كثيرة ﴿أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت﴾ الآية. وإذا كانت ديانات شرقية تدعو الإنسان إلى التأمل فإن الإسلام يدعو الإنسان إلى التفكر والنظر، والتأمل انكفائي ذاتي-كوني أما التفكر فهو انفتاحي على الذات والعالم، حركي (=حركة النفس العاقلة في اتجاهها نحو الله، والتعامل مع كل ما في الكون بأن لها نفوسًا، والأبحاث العلمية الحديثة تشير إلى وجود الكترون روحي في الذرة، وابدا نعود إلى

المنطلقات الإسلامية في الفكر والجمال وإلى قوله تعالى: ﴿وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم﴾) والنظر في خلق الله وفي النفس يقابل التأمل ولكنه لا يساويه ولا يوازيه لما فيه من حركة بصرية وقلبية.

(٧) ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، طبع مؤسسة ناصر، ص١٧، وابن حزم يميل إلى هذا الراي ولا يميل إلى أن الأرواح أكر مقسومة.

(٨) المصدر السابق، ص٢١٧.

(٩) ابن خلدون، المقدمة، كاترمير ٣٩١/٣.

(١٠) الآية ٤ المزمل ٧٣.

(١١) عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، المختار من عالم الفكر الكويت، ١٩٨٤ ص٣٣٩.

(١٢) ابن خلدون، المقدمة، ت: علي عبد الواحد وافي جـ٣/١٩٦٠ ص٩٢٧.

(١٣) مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، عبد الفتاح رواس قلعه جي.

(١٤) عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها عالم الفكر.

(١٥) عبد العزيز سالم، العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها، عالم الفكر، ص ٣٤٧، وانظر وصف هذا القصر في قلائد الأعيان لابن خاقان ونفح الطيب للمقري.

(١٦) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، ط صادر، بيروت ١٩٦٠ ص٢٠.

(١٧) المساجد والقصور بالأندلس ص٢٠.

(١٨) جاستون فييت، مجلة المشرق م٢٤ ص٣٦ ص٤٨١ وما بعدها

(١٩) الآية ٧ الكهف ١٨.

(٢٠) الآية ٧٧ القصص ٢٨، وما يجعل الإسلام دين الفطرة، والصالح لكل زمان ومكان أن يقيم توازنًا دقيقًا بين ما هو أرضي وما هو سماوي في دائرة وحدة فكرية كلية متجهة نحو الله. وهذا التوازن قائم بالضرورة في الوعي الجمالي الإسلامي، وفي الحديث الشريف «إن الله جميل يحب الجمال» مثال لذلك، وبالضرورة فإن القسم الأول من الحديث يعيد كلمة الجمال في نهايته إليه، والجمال الأرضي هو جمال النفس الإنسانية بما تحمله من صفات وقيم خيّرة وجمال الأشياء والأشكال وما تحركه من تفكّر ونظر وتسبيح، وهذا يفتح أمامنا آفاق وظيفة الفن والجمال في الإسلام.

(٢١) الآية ١١٥ البقرة ٢.

(*) مراجع أخرى:

- د. بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية
- أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي
- آرنست كونلي، الفن الإسلامي
- د. محمد عبد العزيز مرزوق، قصر الحمراء
- د.زكي محمد حسن، فنون الإسلام
- ديسماند، الفنون الإسلامية
- جودت الركابي، في الأدب الأندلسي
- شاخت وبوزورث، تراث الإسلام
- د. محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية
- أحمد المقري، نفح الطيب
- بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي
- عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب
- غوستاف لوبون، حضارة العرب
- غارسيا غومس، الشعر الأندلسي
- علي بن سعيد، المغرب في حلى المغرب
- ابن عذارى، البيان المغرب
- ليفي بروفنسال، محاضرات في أدب الأندلس وتاريخها
- ابن الخطيب، الاحاطة في أخبار غرناطة
- ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة.

٩٤

التفسير النفسي العربي للأدب

محمد عزّام(*)

١- النظرات النفسية في نقدنا القديم:

إن استخدام علم النفس وما وصلت إليه الدراسات والأبحاث النقدية في هذا المنهج من نظريات مرسومة، وقواعد محددة،إنما هي أشياء مستحدثة في الثقافة العربية. أما «الملاحظة» النفسية بصفة عامة في الأدب ونقده، فقد وجدت في نقدنا القديم لدى ابن قتيبة (-٢٧٦هـ) الذي ذكر أن للشعر دواعي تحث البطئ، وتبعث المتكلف، منها: الشراب، والطرب، والطمع، والغضب، والشوق. وقد مثّل لها فقال إن أحمد بن يوسف قال للشاعر الخريمي أبي يعقوب: «مدائحك في منصور ابن زياد -يعني كاتب البرامكة- أشعر من مراثيك فيه، واجود. فأجابه: كنا إذ ذاك نقول على الرجاء، ونحن اليوم نقول على الوفاء. وبينهما بون بعيد».

(*) ناقد وأديب سوري، رحل عن عالمنا مؤخراً وهذه الدراسه من أعماله الأخيرة، التي خص بها «المعرفة» قبل رحليه.

- العمل الفني : الفنان قحطان الطلاع.

من هنا نتبيّن أن دواعي الشعر إنما هي الحالات النفسية التي تعتمل في صدر الشاعر ووجدانه، فإذا ما كانت صادقة دفعته إلى قول الشعر دفعاً، سواء كانت حباً (عشقاً) أو غضباً (هجاء) أو طمعاً (مديحاً) أو طرباً (غزلاً).

كذلك بحث القاضي الجرجاني (-٣٦٣هـ) في مقدمته لكتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) في (سيكولوجية) أهل النقص، وما يدفعهم إلى حسد الأفاضل. وحلّل الملكة الشعرية فأرجعها إلى الطبع، والرواية، والذكاء. وجعل الدربة قوة لكل منها. ثم أرجع اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة، ومن سهولة أو وعورة، إلى اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق «فإن سلاسة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ معقّد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صورته، ونغمته في جرسه ولهجته».

وهكذا تبين للقاضي الجرجاني أن (تركيب الخَلْق) يؤثر على الخُلُق، وهذا يؤثر -بالتالي- على الكلام أو على الإبداع الشعري، فيرق شعر الشاعر إذا كان رقيق الخَلْق والخُلُق، وذلك تبعاً لعضويته ونفسيته، ويصلب شعر الآخر إذا كان جهم الخلقة والخُلُق.

ثم يبحث الجرجاني في تأثير البيئة على شعر الشاعر، حيث يسلس الشعر في الحواضر، ويجفو في البوادي، ويمثّل لهذا بشعر عدي بن زيد، فهو على جاهليته أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة، وهما إسلاميان. وذلك «لملازمة عدي الحاضرة وإيطانه الريف».

وقد أشار نقدنا القديم إلى (المحفّزات) على قول الشعر، فروي أن عبد الملك بن مروان سأل أرطأة بن سُهّية: أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب. وإنما يجيء الشعر عند إحداهن»[1].

وهذه (البواعث) تثير التوترات النفسية التي تدفع إلى قول الشعر، نجدها عند أكثر من شاعر، فدعبل الخزاعي يقول: «مَنْ أراد المديح فبالرغبة، ومَنْ أراد الهجاء فبالبغضاء، ومَنْ أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومَنْ أراد المعاتبة فبالاستبطاء»[2]. وأبو تمام يوصي تلميذه البحتري بقوله: «اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المُعين»[3].

وقد حاول النقاد منهجة هذه الإشارات، فقال أبو هلال العسكري، مخاطباً المبدع: «أعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخوّنك الملال، فأمسك، فإن الكثير مع الملال

قليل، والنفيس مع الضجر خسيس. والخواطر كالينابيع يُسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الرّيّ، وتنال إربك مع المنفعة، فإذا أكثرت عليه نضب ماؤها»[٤]. وقريب من هذا قول بشر بن المعتمر في صحيفته: «خذ من نفسك ساعة فراغك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرق حسباً. واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالجد والمجاهدة».



٢- المنهج النفسي في النقد العربي الحديث والمعاصر:

1- التفسير التحليلي للأدب:

في منتصف القرن العشرين، ونتيجة لمثاقفة نقادنا مع الغرب، أُثير الاهتمام بالمنهج النفسي في تفسير الأدب، فأسهمت جماعات (التحليل النفسي)، و(علم النفس التكاملي) في مصر، في تعريب مؤلفات فرويد. ونشطت حركة نقدية عربية تتبنّى هذا المنهج النفسي في تفسير الأدب، جاعلة من فرويد وتلامذته مصدرها الوحيد، ومحاولة تطبيق هذا المنهج على أدبنا العربي، قديمة وحديثه. ووضعت مؤلفات لبيان أسس هذا المنهج وأعلامه.

ولعل من أوائل نقاد التفسير النفسي للأدب: أمين الخولي في كتابه: (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب)، وقد تصدّى أمين الخولي لحياة المعري، فحلّلها نفسياً، وفرض على (الأمناء) أن يتحركوا في هذا الاتجاه بقدر ما يسعفهم علم النفس على كشف غوامض التجربة الفنية.

ثم وضع محمد النويهي كتابه (ثقافة الناقد الأدبي) عام ١٩٤٩ حلل فيه شخصية ابن الرومي اعتماداً على بيولوجيته، وأرجع تشاؤمه إلى اختلال في وظائفه العصبية والجسدية. ثم وضع كتابه (نفسية أبي نواس) ١٩٥٣ حلل فيه شخصية أبي نواس معتمداً على (عقدة أوديب) التي اكتشفها (فرويد)، وعلى اللاشعور الجمعي الذي اكتشفه (يونغ). وعلّل إدمانه الخمرة بكونها تعويضاً عن مكبوتاته النفسية، وعن حنان أمه التي حرم منه منذ وقت مبكر من طفولته، حين تزوجت بعد وفاة أبيه، فأورثه هذا شذوذاً جنسياً يتمثّل في النفور من النساء بوصفهن -كأمه- خائنات، وقد دفع به نفوره من النساء إلى البحث عن (تعويض) فوجده في الغلمان حيناً، وفي الخمرة حيناً آخر. يقول النويهي: «تخيّل أبو نواس الخمرة أنثى، وخلع عليها صفات الأنوثة المغرية المثيرة التي يجدها الرجال العاديون في المرأة، ووصفها بالبكارة والعذرية، وسمّاها فتاة وبنتاً وجارية وعجوزاً وعواناً. وأوهم نفسه أنه حين يمزّق دنّها فإنما يمزّق غشاء البكارة عند عذراء».

كما أدلى عباس محمود العقاد بدلوه في هذا الاتجاه، فكان من أوائل النقاد الذين اهتموا بشخصيات الشعراء، وتتبع سيرهم الذاتية، ورصد شخصياتهم، من أجل النفاذ إلى أسرار إبداعهم؛ فحلل شخصية ابن الرومي في كتابه (ابن الرومي: حياته من شعره) ١٩٦٣ درس فيه أصله، ونشأته، ومزاجه، وتكوينه النفسي والجسدي. وأرجع تشاؤمه إلى اختلال في أعصابه، وسخريته إلى خصائصه الجسدية، كما رد عبقريته إلى أصوله اليونانية وإلى الطيرة التي استحكمت به، ثم وضع كتابه (أبو نواس: دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي) حلّل فيه شخصية أبي نواس، وأظهر (عقدة النرجسية) لديه، وعلى ضوئها فسّر مجونه معتمداً على (فرويد)، و(أدلر)، و(يونغ)، و(فروم). ورأى أنه كان جميلاً مفتوناً بمحاسنه، بسبب نقص غدد رجولته، وأنه لقي من أمه دلالاً زائداً بسبب شيخوختها، فاتخذها قدوة، مما وطّد له سبيل الانحراف عن الولع بالنساء إلى الولع بالرجال.

ووضع حامد عبد القادر كتابه (دراسات في علم النفس الأدبي) ١٩٤٩، ومحمد خلف الله كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) عام ١٩٤٧ رصد فيه النظرات النفسية في نقدنا القديم، والدواعي التي تحثّ على قول الشعر، كما رصدها نقادنا القدماء: ابن قتيبة، والقاضي الجرجاني، وغيرهما. ولكنه صادر فيه مفهوم (الذوق) عند محمد

مندور الذي كان في مرحلته (التأثرية) التي غلّب فيها الذوق على العلم. فردّ عليه مندور بقوله: «وأنا إذ أقاوم بكل قوتي هذا الاتجاه الذي يصدر عنه الأستاذ خلف، لا أدعو إلى الكسل، أو إلى إهمال أبحاث علماء النفس والجمال والاجتماع، فهذه أشياء أضعنا فيها جزءاً كبيراً من شبابنا، وهي بلا ريب تفتح آفاقاً للتفكير، وقد تزيدنا بالإنسان معرفة، ولكنني أقول إنها غير الأدب، وإنه لا يجوز أن نظن أننا سنجدد الأدب في شيء عندما نقحمها فيه. وخير ما عندي من كل هذا على أستاذ الأدب أن يناقش أمام طلبته أو يعرض على قرائه مناقشة نص أدبي، يقف عند تفاصيله ويظهر ما فيه، من أن يشرح لهم في سنين أو في مئات الصفحات نظريات علم النفس أو علم الجمال، فهذه لن تكون إدراكاً أدبياً، وهذه لن تصقل ذوقاً، ولن ترهف حساً»(٥).

كما تناول طه حسين شخصية (المتنبي) في نشأته، فرأى أنه كان يتستر على معرفة أبيه وأمه ويتجاهلهما في الوقت الذي كان الناس فيه يتفاخرون بالأنساب، وأنه اتصل بالقرامطة لأنه كان مثلهم ثائراً على الأوضاع في بغداد، ثم تتبع حياته في بلاط سيف الدولة، فرأى أنه شغل نفسه بحركة الحياة الخصبة التي كان يحياها سيف الدولة، وأنه أظهر نغمة الحزن عند كافور عندما وجد نفسه سجين المرارة والعناء.

كما درس طه حسين شخصية (المعري) فردّ ولعه بالتلاعب بالألفاظ إلى أنه عاش نصف قرن (رهين المحبسين): محبس البيت، ومحبس العمى. فطال عليه الزمن حتى ملّه، فلجأ إلى قتل الوقت بالعبث بالألفاظ. كما درس (ابن الرومي).

ودرس شوقي ضيف شخصية (عمر ابن أبي ربيعة) فاستفاد من علم النفس، ووقف عند ظاهرة جديدة في الشعر العربي جاء بها عمر هي تحويل الغزل من المرأة إلى الرجل. فالمعهود هو أن يتغزل الرجل بالمرأة، لا العكس، كما حدث مع عمر الذي أصبح هو المعشوق لا العاشق، وفسّر الناقد هذا التحول بأن عمر قد كفلته أمه بعد موت أبيه، فقامت على تربيته، وتعلقت به بوصفه وحيداً وجميلاً، وأغدقت عليه فيض حنانها ودلالها، فانعكس ذلك إعجاباً بنفسه في شعره: فالنساء هن اللواتي يطلبنه، ويعشقنه، ويرغبن في وصله، بينما يختال هو عليهن ويتأبى ويتمتّع إعجاباً بنفسه. وهذا الإعجاب الزائد بالنفس هو ما سمّاه علماء النفس بـ (النرجسية)(٦).

ثم أصدر عز الدين إسماعيل كتابه (التفسير النفسي للأدب) ١٩٦٣ عالج فيه عملية الإبداع الأدبي، ورآها وليدة اللاشعور، وأنها كالحلم، تتخذ من الرموز أو الصور الفنية ما ينفّس عن الرغبات.

كما حلل نفسية المبدع، ورأى أنه قد يكون عصابياً، ولكنه ليس مجنوناً، وعصابه لا دخل له في قدرته على الإبداع، لأنه حين يبدع يكون في حالة جيدة من الصحة النفسية. كما أنه ليس نرجسياً، لأنه حين يُبدع، يعوِّض بإبداعه الأدبي عن نرجسيته.

وفي الجانب التطبيقي حلل تحليلاً نفسياً، ثلاث مسرحيات هي: هاملت لشكسبير، وأيام بلا نهاية ليوجين اونيل، وشهرزاد لباكثير. وروايتين هما: الإخوة كارامازوف لدستويفسكي، والسراب لنجيب محفوظ.

في تحليله لمسرحية (هاملت) لشكسبير. لَخص أحداث المسرحية، ثم علل دوافع الشخصية المركزية ضمن المثلث الأوديبي، معتمداً (عقد أوديب) ورغبة الابن في قتل الأب للاستئثار بالأم، ولأن العم هو الذي قتل الأب فقد حقق جزءاً من رغبة هاملت الأوديبية، لذلك لم يجرعه هاملت السم إلا بعد موت الأم.

كذلك فسر الناقد رواية (الإخوة كارامازوف) على ضوء (عقدة أوديب)، فرأى أن محورها هو قتل الأب، على الرغم من أن الأبناء الثلاثة لم يقتل واحد منهم الأب، وإنما قام الخادم بجريمة القتل لأنه ابن غير شرعي للأب، ومريض بالصرع. وقد مدّ الناقد هذا التفسير إلى المؤلف (دستويفسكي) الذي كان أيضاً مصاباً بالصرع، ويعاني من (عقدة أوديب).

كذلك فسّر الناقد رواية (السراب) على ضوء (عقدة أوديب). ثم أضاف إليها (عقدة اورست) الذي قتل أمه.

كذلك وضع جورج طرابيشي كتبه في التحليل النفسي للأدب: (عقدة أوديب في الرواية العربية) ١٩٨٢، و(أنثى ضد الأنوثة: دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي)، معتمداً السير الذاتية للأدباء: ففي رواية (إبراهيم الكاتب) للمازني اعتمد الناقد على مذكرات المازني، فرآه عصابياً، تمحور حول (عقدة أوديب) والمثلث الأوديبي المتمثل في الأب والأم والابن، مع اهتمام بالمستوى الإيديولوجي كالطبقة والموقع الطبقي، وهي مفردات تسللت إلى نقده النفسي من مرحلته الماركسية المبكرة، وزادها اهتمامه المتأخر بالفرويديين الماركسيين أمثال: اريك فروم، وفلهلم رايش.

2- التفسير الجشتالتي/التكاملي:

كانت طبيعة (العبقرية) مثار تخمينات على الدوام، فمنذ الإغريق كانت العبقرية تقترن لديهم بالجنون، فالشاعر رجل «مجذوب» ليس كغيره من الرجال، فهو أقلّ منهم وأكثر منهم في آن. وكأنما اللاشعور الذي يفترف منه يُعدّ متجاوزًا للعقلي، ودونه، في آن.

وثمة تصوّر آخر قديم، ينظر إلى «موهبة» الشاعر على أنها تعويض: فآلهة الفنون أخذت البصر من عيني ديمودوكوس وعوّضته بموهبة الغناء كما ورد في الأوديسة، وأعطت الأعمى تيريسياس رؤيا النبوءة. وقد كان بايرون أعرج، وبروست عصابياً، وكيتس قصيراً. وبالطبع فإن الموهبة والعاهة لا تتلازمان على الدوام. والصعوبة في هذه النظرية أنها شديدة السهولة، ذلك أنها تؤمن بأن (كل ذي عاهة جبّار)، وأن كلّ نجاح يُعزى إلى حافز التعويض. والأدباء وحدهم هم الذين يحوّلون عاهاتهم إلى مادة لموضوعاتهم. كما يرى أدلر[٧].

دخل علم النفس في ميدان الأدب بطريقتين: البحث في عملية الخلق والإبداع، والدراسة النفسية للأدباء لتبيان العلاقة بين مواقفهم وسلوكهم وخصائص نتاجهم الفني. ومن غير الممكن إحصاء الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية، لكثرتها، وتشعبها: فهناك الدراسات السيكولوجية التي قام بها علماء الأمراض العقلية، والدراسات التي قام بها علماء الطباع، والدراسات التي قام بها علماء التحليل النفسي. وهذه الأخيرة كثيرة: فهناك الدراسات الماقبل فرويدية، والدراسات الفرويدية، والدراسات التي تستلهم فرويد، والدراسات التي تستلهم نظريات أدلر، ويونغ، والدراسات التي لاتتقيد بنظرية نفسية، وإنما استفادت من الجميع كما في دراسة سارتر لبودلير، ودراسة باشلار للوتريامون..

وتنحصر الأغراض التي تهدف إليها الدراسة السيكولوجية للآثار الأدبية في ثلاثة أنواع:

١ - الدراسات التي تحلل أثراً أدبياً ما لتستخرج منه بعض المعلومات عن نفسية المؤلف، أو تحلل مجموعة آثار المؤلف لتستخرج منها نتائج عامة عن حالته النفسية، ثم تطبق هذه النتائج في تفسير آثاره الأدبية.

٢ - الدراسات التي تناولت سيرة أديب ما، في أحداث حياته، ويومياته، لتبني منها نظرية في شخصيته وبالتالي تفسر مؤلفاته.

٣ - الدراسات التي تجمع بين النوعين السابقين: فتنتقل من حياة المؤلف إلى آثاره، ومن آثاره إلى حياته.

وقد تعدّدت الآراء، حول منشأ العبقرية: هل هو الصراع بين الفنان ومجتمعه كما يرى (سفريني **G.Severini**)؟ أم هو الجنون كما يرى (براون) حيث يقرر أن الجنون والعبقرية مرتبطان برباط وثيق، ذلك أن كلاً منهما لا ينتج إلا بالاصطدام الطويل في مجال الواقع العملي. لكن

(فرويد) يرى أن الفنان هو شخص ينصرف عن الواقع، ويطلق الخيال لتهويماته، تنسج حول رغباته الشبقية. بينما يرى (أدلر) أن النبوغ سببه الشعور بالنقص وما يولده من صراع لا سبيل إلى القضاء عليه إلا بالتعويض..

إن حركة العبقري تبدأ من حدوث صدع في (النحن). ويحدث هذا الصدع توتراً عاماً في الشخصية، يعمل في دفعها دوماً. ونتيجة محاولة العبقري إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها. ومن ثم يختلف سلوكه عن سلوك المراهق الذي يتجه إلى التحطيم لا إلى التغيير، كما يختلف عن سلوك الذهاني الذي يتجه إلى التغيير في مستوى خيالي.

ويرى (كرتشمر) E.Kretschmer في كتابه (سيكولوجية العبقرية) ١٩٣٣ أن أوقات الاستقرار الاجتماعي زاخرة بذوي الانحرافات النفسية ممن نحاول أن نعالجهم أو نزّج بهم في السجون، أما في أوقات الانقلاب الاجتماعي فيجد أولئك المرضى الفرصة الطيبة للحياة مع الأسوياء، وسرعان ما يصبحون أساتذتنا! ويقرر أن الأمراض العقلية تترافق مع العبقرية. والأمثلة كثيرة: غوته، بسمارك، بايرون، شلّي (إنني مختار لمشروع فكري أعظم مما يستطيع غيري)، وإدغار ألن بو (إنني روح شاردة)، وجوركي (أرى الأشياء بطريقة تخالف طريقة الناس)، وسبندر (كنت أشعر بالغربة بين زملائي في جامعة أكسفورد: لا أكترث بألعابهم، وأهتم بالفن، فكانوا يعتبرون ذلك من أعراض جنوني)[٨].

وقد درس الباحثون حالة الفنان أثناء ممارسته عملية الإبداع، فرأى بعضهم أن عملية الإبداع: (تلقائية)، لا دخل للفنان فيها، وإنما يستقبل (الإلهام) الوارد إليه. ورأى بعضهم أنها (إبداعية) من جهد الفنان وعرقه. ولكل من هذين الرأيين أنصار وأتباع. ولكن فريقاً ثالثاً حاول الجمع بين الإلهام والجهد، والتلقائية والإبداعية، ليس لأن ذلك حلاً وسطاً، وإنما لأن نتائج الاستبار والاختبار التي أجراها على فريق من الشعراء، بتحليل مسودات قصائدهم، للكشف عن لحظات الإبداع، أثبت ذلك، وهذا ما قام به مصطفى سويف الذي اعتمد المنهج التجريبي في علم النفس بعامة والمنهج التكاملي خاصة في دراسته (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) ١٩٤٨ وهو رسالة ماجستير تقدم بها إلى جامعة القاهرة انتهى فيها إلى أن الشاعر إذ يبدع القصيدة يمرّ بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لجهد مبذول، ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها البحث والتنقيب والجهد. وقد تنبّه (دي لاكروا) إلى هذا الاختلاف بين لحظات

الإبداع، فقال: إن للإلهام وجوده، ولكنه لا يكفي لتفسير الإبداع. وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها.

في العصر الحديث، فتح الباب، عندنا، يوسف مراد الذي أوفد في عام ١٩٣١ إلى فرنسا، فحصل على الدكتوراه في علم النفس، وتتميز نظرته بـ (التكاملية) حول طبيعة الإبداع. وقد عرّف الإبداع بأنه (إيجاد شيء، ولكن لا على مثال).وحاول تفسير الإلهام علميـاً، فردّه إلى فترة لاحقة، بعد تحضير سابق، نتيجة حاجات أخرى، تتمثل في التفكير، على مدى سنوات من عمر الإنسان.

لكن مراد ظل من دعاة الغيبية، حتى آخر أيامه، حين حوّل الاستلهام من عالم المثل الخفي، إلى عالم اللاشعور الخفي.

وقد كان اليونان القدماء يعتقدون أن آلهة الشعر هي التي تلهم الشعراء ما يقولون، فقد جاء في (أيون) أو عن الإلياذة في محاورات (أفلاطون)[٩] أن شعراء الملاحم الممتازين لا ينطقون بشعرهم الرائع عن فن، ولكن عن وحي وإلهام إلهي. وكذلك الأمر في حالة الشعراء الغنائيين الممتازين. وكما أن كهنة الإلهة (كوبيلا) لايرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف، وينزل عليهم الوحي الإلهي، مثل كاهنات (باخوس) عندما ينزل بهن الوحي الإلهي، فيهذين ولا يعين، ويحلبن مياه الأنهار لبناً وعسلاً. وما عمل روح الشعراء الغنائيين إلا هذا. كما يعترفون هم أنفسهم، ذلك أنهم يقولون إنهم يطيرون مثل النحل، فينهلون الأشعار التي ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلاً في حدائق ربّات الشعر ووديانها. وهم في ذلك محقّون، لأن الشاعر كائن أثيري مقدس، ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهم، فيفقد صوابه وعقله. وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لايستطيع أن ينظم الشعر ويتنبأ بالغيب.

كذلك اعتقد العرب القدماء أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر، وأن شيطان الأعشى يُسمى (مسحلاً)، وشيطان بشار يدعى (سنقناق). يقول شاعر:

إني وكل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

و (وادي عبقر) هو مجمع هذه الشياطين، ولهذا نسبوا إليه كل اختراع ملهَم.

وقد استمرت الصلة بين الشعر وعالم الخفاء حتى في العصر الحديث، فقد قيل إن الشاعر(كولردج) نظم قصيدته

(كوبلاخان) وهو تحت تأثير الأفيون، وأن (بليك) أعدّ أعظم رسومه وهو في حالة نوم نشيط، وزعم (غوته) أنه كتب أحسن رواياته وهو في حالة غيبوبة حالة أشبه بحالة النائم الماشي. وبناء على هذه الأقوال فإن (هوسمان) بنى رأيه في الشعر على أنه ليس عملية فاعلة بقدر ما هو عملية قابلة وغير اختيارية.

وكأنما الشاعر ليس سوى أداة يُكتب الشعر من خلالها، أو هو (قصبة) تنفخ (الآلهة) من خلالها. وعندما ظهر المذهب الرمزي في الأدب اعتقد أن الشعر ينبغي أن يكون إيحاء وإيهاماً وحلماً، وليس إيضاحاً، ولم تحلل العملية الإبداعية بشكل علمي إلا في المدرسة النفسية.

❖ ❖ ❖

3- المنهج التجريبي:

إذا كان فرويد يقرر في كتابه عن (ليوناردو دافنشي) أن منهج التحليل النفسي لا يستطيع إطلاعنا على طبيعة الإبداع الفني، وأن حديثه عن دافنشي إنما تناوله من ناحية (الباثو جرافيا). فإن هذه لا تكشف عن نواحي النبوغ لدى هذا الفنان العظيم، على الرغم من أن فرويد يقول في كتابه (الطوطم والتابو): «إن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر. ففي الفن وحدة لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية، وينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات[10]. وهو يقدم في كتابه (تأويل الأحلام) بعض الفقرات التي يلقي بها الضوء على مشكلة الإبداع الفني، فيحاول أن يعرف منابع الإبداع، وديناميّاته، ويفرّق بينه وبين حلم اليقظة: فنحن نسرّ بإطلاعنا على إبداع الفنان، بينما نتزعج إذا اطلعنا على أحلام اليقظة، ذلك لأن الفنان، بخلاف حالم اليقظة، يُقلل من تضخم الأنا، والفنان يقدّم لنا رشوة هي هذه الصورة الفنية، فعن طريقها نحصل على اللذة التي تغرينا نحو الاندفاع نحو لذة أعمق.

وهكذا يرى فرويد أن (التسامي) هو الأساس الذي تعتمد عليه عمليات الإبداع الفني، وهو الذي يؤدي إلى إظهار العبقرية، لأنه يؤدي إلى تفريغ الطاقة، ويقضي على التوتر. ولكنه لا يفسّر عملية الإبداع، لأنه فكرة غامضة. بينما يرى تلميذه (يونغ) أن العملية الإبداعية هي تلك التي يحوّل بها الفنان تلك المشاهد الغريبة من أعماقه اللاشعورية إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون، وذلك انطلاقاً من نظريته في (اللاشعور الجمعي) الذي هو جماع تجارب الإنسانية التي انحدرت إلينا من أسلافنا، وليس هذا بعجيب ما دام التطور البيولوجي يطلعنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف، فلابأس

أن تكون هناك وراثة نفسية أيضاً. ومن هنا كانت روائع الأعمال الفنية خالدة، ولا وطن لها. ذلك أنها تنبع من (اللاشعور الجمعي) حيث تلتقي الأجيال. فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية. أما سبب وجود هذه النماذج في نفوسنا فهو أن أسلافنا عندما كانوا يشهدون حدثاً في العالم المحيط بهم، لم يكونوا يشهدونه باعتباره حدثاً موضوعياً مستقلاً عن الذات المشاهدة، بل كانت تقوم وراء هذه المشاهدة عملية نفسية توحّد بين الذات والموضوع، تنتهي ببروز شيء عجيب لا تلبث الذات أن تسقطه في الخارج في هيئة قدرة أو إله. وهكذا ظهرت الأساطير التي ليست سوى تعبيرات رمزية تصور مجريات الأمور في أعماق النفس البشرية، مقابل أحداث الطبيعة الخارجية، يطلع عليها الفنان بوساطة الحدس، ثم ما يلبث أن يُسقطها في رموز. والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضّح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى ذهن مرهف راقٍ لا ترضيه الرموز التقليدية.

كما اهتمّ (تشارلز أبوت) بالعملية الإبداعية، فدأب منذ عام ١٩٣٥ على جمع مسودات الشعراء المعاصرين، كي يعرض عملية المراجعة الشعرية عرضاً موضوعياً. وقد حصل على ثلاثة آلاف مسودة. وقد يكون لديه ثمانون نسخة من القصيدة الواحدة. وقد نشر أول دراسة تجريبية لبعض هذه المواد في كتابه (الشعراء حين ينظمون).

كذلك نشر مصطفى سويف استبانة في مجلة (الأديب) البيروتية عام ١٩٤٧ (عدد نوفمبر، وديسمبر) طلب فيها من الشعراء العرب الإجابة عن عملية الإبداع التي تجري في نفوسهم أثناء نظمهم الشعر، كما يتذكرونها.

وهي نقطة تلقي البحث كله. ذلك أن الشاعر حين يقدّم إجابته عن طريق التذكر، فإنه يكون بذلك قد ابتعد عن العملية الإبداعية، ولن يستطيع وصف أو تحليل تلك اللحظات التلقائية أو لحظات الإلهام الخاطفة التي تتدخل في العملية، إضافة إلى أنه كان الأجدر بالباحث أن يقدم بحثه في ضوء تجربته الإبداعية هو، ليكسب جانب الأمانة العلمية والموضوعية. ولما كان الباحث ليس فناناً يمارس التجربة الإبداعية فإنه لم يبق أمامه سوى أن يكتفي بما يصوره الفنانون، صواباً أو خطأً، فيتخذ منه صلب بحثه، وليس بالعمدة، ذلك أن تصديق المجيب هو آخر شيء يمكن أن يقدم الباحث عليه، لأن هناك على الدوام دوافع قهرية مقنّعة، تدفع المجيب إلى إخفاء الحقيقة أو تشويهها.

وقد أجابه خليل مردم بك من سورية: فألقى الأضواء على قصيدته (الضحية) وعلى بواعثها، وربط بين أحداث حياته وشعره، دون أن يتعرض لعملية الإبداع ذاتها (ص٢١٦-٢١٨). وأجابه بهجت الأثري من العراق: فمهّد بتعريف للشعر، وأنه يصدر عن الطبع، لا التكلف. وذكر إعجابه بشكيب أرسلان في قصيدة نظمها في رثائه. أما عملية الإبداع «فهذا أمر أتركه لنظرك الفني» (ص٢١٨-٢٢١). وأجابه محمد الأسمر من مصر: فشبّه معاناة الشاعر للشعر بحال المرأة التي تضع، فمعاني الشاعر وصياغته اللفظية التي تتمخض عنها انفعالاته النفسية أبياتاً من الشعر ليست سوى ميلاد لبنات أفكاره، «وفي معاناة صياغة الشعر أجد الشيء الكثير حتى لأحاول أحياناً اقتضاب القصيدة والخلاص منها لشدة ما أعانيه من الانفعالات.. وإني في أول نظمي للقصيدة أجدني مسوقًا إلى نظمها بشعور خفي ليس فيه ما يرهق أعصابي. ثم يأخذني التيار الجارف فيربد وجهي، وأظل ذابل البصر غائباً بعض الغياب عما حولي. وأحياناً أذرع الغرفة.. وإنه ليخيّل إليّ أن مخي في أول عملي القصيدة إنما هو ساعة أملؤها وهو بعد ذلك يؤدي عمله بنفسه، ولا سلطان لي عليه كما تؤدي الساعة عملها بعد ملئها.. وإنه ليخيّل إليّ أحياناً أن المعاني حينما تجول برأسي أنها هي نفسها التي تبحث عن ألفاظها اللائقة لها كأنها أسراب طائر، كل طائر منها يبحث عن وكره، فإذا وجده نزل به مستقراً مطمئناً، وإن لم يجده ظل شارداً حتى يهتدي إليه. فإن نزل بلفظ غير لفظه الجدير به حلّ فيه مضطرباً قلقاً كما ينزل الطائر بغير وكره.. وأنا في كل ذلك كأنني شخص غريب يُشاهد وينظر، لا الشاعر الذي يصوغ وينظم. ولقد أفرغ من القصيدة! أو تفرغ هي مني، فأقرأ بعد ذلك، وأعجب لما بها، وكيف تّمت صياغتها، حتى كأنني لست بصاحبها الذي نظمها» (ص٢٣٤-٢٣٧). وأجاب رضا صافي من سورية بأنه لا يرتب خطة أو مخططاً للقصيدة (ص٢٢١-٢٣١). وأجاب محمد المجذوب من سورية بأنه يعيش قبل التأليف حياة متطورة منفعلة بمختلف التأثيرات النفسية، وأن عملية الإبداع «كانت خارجة عن متناول إرادتي تماماً» (ص٢٣١-٢٣٤). وأجاب عادل الغضبان بأن قدرة خفية «هي التي تُملي عليه»، ولكنه هو الذي يحدّد نهاية القصيدة (ص٢٣٧-٢٣٩). وأجاب أحمد رامي من مصر بقوله: «أنا لا أفهم أن يُقال إن القصيدة تبزغ وقت النظم فحسب، بل على العكس من ذلك. إن بعض القصائد تعيش معي فكرتها عدة سنوات قبل أن أنظمها» (ص٢٣٩- ٢٤٤).

وقد اعتمد الباحث على الأسس التجريبية التالية: الاستخبار، والاستبار، وتحليل المسودات. ففي (الاستخبار) أجاب الشعراء عن مجموعة الأسئلة التي وضعها لهم. وفي (الاستبار) اعتمد الإجابة الشفوية التي تلقاها الشاعر من أحمد رامي في ثلاث جلسات معه. وفي (تحليل المسودات) لاحظ أنها اتفقت كلها على أن الأنا لا يسيطر على عملية الإبداع. وقد حلل ثلاث مسودات لثلاث قصائد: اثنتان للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي، والثالثة للشاعر محمود أمين العالم. فانتهى إلى أن التجربة الشعرية تتصل بآثار تجربة سابقة، فتتبادل التجربتان التأثر والتأثير. فيشعر الشاعر بالقلق، وكأنه في دوّامة. ويدفعه توتره إلى البحث عن الاستقرار وإعادة التوازن، عن طريق الإبداع. وهنا يبدو العمل الفني فردياً واجتماعياً في آن، فهو تنظيم لتجارب وقعت له. وما فعل الكتابة سوى طريق إلى هذا التنظيم. وتتلخص حركة الشاعر في اندفاعه في مجموعة من الوثبات، تصل بينها لحظات كفاح. فهو لا يتقدم من بيت إلى البيت الذي يليه، وإنما الوثبة تضع أمامه عدة أبيات دفعة واحدة، مما يجعله يسرع في كتابتها خشية أن يضيع أحدها. وقد يشكو الشاعر من بطء التعلم في ملاحقة وابل الإلهام. وبعد أن يتمّ تسجيل الوثبة يظل مندفعاً في توتره، ليثب وثبة أخرى، محاولاً التغلب على حاجز الغموض وقيود الصنعة واللغة والإطار. ومن هنا نستنتج أن القصيدة من حيث هي كلّ دينامي تتألف من وثبات لا من أبيات. ومن هنا كانت الوثبة هي وحدة القصيدة، وليس البيت الشعري كما هو شائع عند النقاد. فالوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التي هي كلّ دينامي متكامل..

وقد توالت الأبحاث، بعد سويف، في تفسير عملية الإبداع، ليس في الشعر، وإنما في بقية الأجناس الأدبية، فوضع مصري عبد الحميد حنورة ثلاثة كتب في هذا الموضوع هي: (الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية)، و(الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية)، و(الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية الشعرية). ثم وضع عبد الحميد محمود السيد كتابه (الإبداع والشخصية)، ووضع صفوح فرج كتابه (الإبداع والمرض العقلي)، ووضع يوسف ميخائيل أسعد كتابه (سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب). وكلها يمتح من معين كتاب (جيلفورد) **Guilford** (ميادين علم النفس العام) ١٩٥٠ الذي عرض فيه طبيعة العوامل المؤثرة في التفكير الإبداعي في:

١ - حساسية المبدعين للمشكلات ومحاولتهم حلّها.

٢ - إعادة التنظيم، فكثير من المخترعات جاءت تحويراً لشيء موجود.

٣ - الطلاقة، فالشخص القادر على إنتاج عدد كبير من الأفكار لديه فرصة أكبر.

٤ - المرونة: وهي إشارة إلى درجة السهولة التي يغيّر بها الشخص حالة نفسية أو وجهة عقلية.

٥ - الأصالة: وهي القدرة على إنتاج أفكار طريفة.

٦ - القدرات التحليلية والتأليفية: فمن العسير تصور أي فعل إبداعي دون تفتيت مركبات قائمة وتحويلها إلى وحدات أبسط منها، لكي يُعاد تنظيمها.

٧ - التقييم، فكل فعل إبداعي لا بدّ أن يتضمن عملية انتخاب تتضمن بدورها تقييماً.

4 - عقدة النرجسية:

(النرجسية) نسبة إلى (نرسيس) الفتى الجميل جداً، في الأسطورة الإغريقية، والذي هامت به العذارى، فتوسلن إليه. ولكنه يصدّ عنهن. فتضرعن إلى الآلهة أن تنقذهن منه. فاستجابت لهن بأن جعلته يُفتتن بحب نفسه عندما أبصر صورته في الماء، فبهره جمالها، فظل ينظر إليها حتى مات، ونبتت مكانه نرجسة ترمز إليه، وهي ترنو إلى الماء دائماً. ولا تنظر إلى السماء. وقد اتخذ النفسيون من هذه الأسطورة دلالة على (عقدة جنسيّة) هي عقدة الفتنة بأجسادهم، حيث أصبح هؤلاء المفتونون بأجسادهم شواذاً جنسيين. وعلى ضوء (عقدة النرجسية) هذه فسّر النقاد الغربيون أدب بودلير، وأوسكار وايلد.

وهكذا تنصّ (عقدة النرجسية) على أن الفن إنما هو تنفيس عن كبت جنسي. وقد درس شوقي ضيف في كتابه (التطور والتجديد في الشعر الأموي) على ضوء (النرجسية) عمر بن أبي ربيعة، فوجد في شعره ظاهرة غريبة هي انعكاس العاطفة، حيث يظهر تغزّل النساء به بدل تغزّله بهن. فعاد إلى طفولته، من أجل تفسير هذه الظاهرة، فوجد نشأته مترفة ثرية. وقد كفلته أمه بعد موت أبيه، فأثّرت في نفسيته تأثيراً عميقاً، لأنها تعلّقت بابنها الوحيد الجميل، وتعلّق هو بها. فكانت لا تفارقه ولا يفارقها. ونشأ نشأة دلال ونعومة. ومن هنا يمكن تفسير انعكاس العاطفة في غزل هذا الشاعر الجميل الثري الناعم، فقد حوّل الغزل من الرجل إلى المرأة، فهو معشوق لا عاشق. والنساء يطلبنه، ويفتنّ به، ويتحيّن الفرص للقائه. وهو يأبى عليهن، ويتمنّع، ويدلّ، ويختال. وصاحبته هي التي تطلب منه أن يسير معها. وهو الذي يخشى عيون الرقباء، ويطلب منها ألا تبوح باسمه، وهذا كله صورة معكوسة لرجل غير سوي، وإعجاب مرضي بالنفس. وقد استفاد شوقي ضيف

من الدراسات النفسية دون أن يحشو بحثه بمصطلحات علم النفس.

وممن اعتمد (عقدة النرجسية) أيضاً عباس محمود العقاد في دراسته لأبي نواس ١٩٥٣، فقد اعتبر نتاج الأديب هو صورة نفسه وتاريخ حياته الباطنية، ودور الناقد هو البحث عن الأديب داخل أدبه. فعرض لنشأة أبي نواس ولحسنه وجماله ونعومة جسمه وانسدال شعره. ورأى أن هذه الصفات هي أشبه بصفات الفتى (نرجس).

وقد فسّر العقّاد هذه الصفات بنقص الغدد التي تسيطر على إعداد البنية ونضج الرجولة، من البحّة واللثغة، لأن جهاز النطق شديد العلاقة بالنمو الجنسي في الرجال. وهنا ينتقل العقاد من التفسير النفسي إلى التفسير البيولوجي، ثم يعود إلى التفسير النفسي فيرى أن من أسباب التدليل التي أحصاها أطباء الأمراض النفسية أن تشتهي الأم أن ترزق بنتاً لغريتها أو وحدتها أو اقترابها من الشيخوخة التي تحتاج فيها إلى عناية المرأة، لكنها ترزق بولد ذكر بدلاً من البنت التي كانت تتمناها، فيحدث، في هذه الحالة، أن تربّي الولد تربية البنات، تسلية لها، ومغالطة لأمنيتها. ثم ينقل العقاد رأي (أندريه تريدون) في كتابه (التحليل النفسي والأخلاق) والذي ينصّ على أن الشذوذ الجنسي، باتفاق جميع المحللين النفسيين، إنما يصيب الفتى ابن الأيم، أو الزوجة المطلّقة، أو التي فارقت زوجها بعد وفاته، فلا يجد الطفل قدوة أمامه سوى أمه، فينمو وهو يحاكيها في الإعراض عن النساء والولع بالرجال.

وهكذا يميل (النرجسي) إلى العلاقة الشاذة مع الجنس نفسه، وقد كان أبو نواس يجاهر بغزله بالغلمان، ويختار لهواه غلاماً ألثغ كأبي نواس نفسه، أو تعجبه البحّة التي كانت إحدى خصائصه الصوتية. ومن الجدير بالذكر أن (جنان) التي كانت أحبّ معشوقاته إليه، كانت تحب النساء وتميل إليهن، كما جاء في كتاب ابن منظور عن أخبار أبي نواس. فهي إذن شاذة أيضاً مثله. ولعل هذا الكلف الخاص بها من لوازم التلبيس، كما أن هيامه بالجارية (حسن) متأت من كون اسمها واسمه واحد.

وقد جعل العقاد آفة (النرجسية) تنطوي على الاشتهاء الذاتي، والتوثين الذاتي، ورافق ذلك لأزمة (التلبيس والتشخيص). ووصم الشاعر بعدة عقد: عقدة النرجسية، وعقدة أوديب، وعقدة مركب النقص أو الشعور بالدونية الذي استمده من أدلر، وعلى ضوئه فسر تحول أبي نواس إلى الخمرة كتعويض زائف.

وقد استفاد العقاد من الدراسات النفسية التطبيقية الغربية على الأدباء،

فنقل ما هو معروف عن الأديب (أوسكار وايلد) من نرجسية، وجهر بالإباحية، وشذوذ جنسي معلّل بملامحه الأنثوية، وخصل شعره المرسلة، وصوته الذي تمازجه الرخامة. ووازاه بأبي نواس.

ولكن العقاد أسرف في نقل تجارب علماء النفس وآرائهم في الغدد وأثرها في الجنس والأمراض النفسية..

❖ ❖ ❖

وممن درس (أبا نواس) أيضاً محمد النويهي الذي تخرج في جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ ثم نال درجة الدكتوراه في الأدب من انجلترا، وأصدر كتابه الأول (ثقافة الناقد الأدبي) ١٩٤٩ درس فيه (ابن الرومي) دراسة بيولوجية مؤثرة على السيكولوجية. ثم أصدر (شخصية بشار) ١٩٥١ اهتمّ فيه بتحليل الشخصية، وبضرورة استكشاف العوامل الوراثية والمكتسبة، الفردية والاجتماعية التي أنتجتها. ثم تحوّل إلى الفرويدية في كتابه (نفسية أبي نواس) ١٩٥٣ الذي عمد فيه إلى تحليل شخصية ذلك الشاعر العباسي الماجن، في ضوء المنهج النفسي الحديث، مرجحاً أن خصائص النفس ومظاهر السلوك التي استنبطها من أشعار أبي نواس وأخباره هي في جوهرها تفسير لرابطة الأم، على عكس العقاد الذي فسّرها بالنرجسية.

وقد جعل النويهي كتابه أربعة فصول، وذيل: فالفصول الأربعة هي: الخمرة، والشذوذ الجنسي، والنشوة الدينية، واندفاع فانحلال. والذيل هو ردود على سبعة نقاد نقدوا الكتاب.

(فالخمرة) كانت من دلائل التحضر، وفي الكثير من اللغات تُسمى (روحاً) أو (دم الكرم). وفي العربية تسمى (الراح) وهي من نفس المصدر الذي ينبع منه لفظ (الروح)، واصطلاح (المشروبات الروحية) ذو دلالة. وفي المسيحية تمثل الخمرة دم المسيح، وشربها يُكسب المرء الخلاص والخلود، لأنه إدخال لدم الإله في الجسم البشري، ولهذا فهي شراب مقدس. وهي في معظم الأديان الأخرى مرتبطة بالتعبد وبالشعور الديني. بينما تعدّ، في الإسلام، رجساً من عمل الشيطان.

وقد عبدها أبو نواس:

فجاء بها زيتيةً ذهبيةً

فلم نستطع دون السجود لها صبرا

ثم يقرر النويهي أن أبا نواس استشعر نحو الخمرة شعوراً جنسياً، فلقد هاجت فيه شهوة المواقعة، لا مواقعة النساء أو الغلمان، بل مواقعة الخمرة نفسها. والأبحاث النفسية تنصّ على أن الرغبة الجنسية لا يقتصر إرضاؤها على الأعضاء الجنسية وحدها، بل تحققها الأعضاء الأخرى باللمس والشم والذوق والسمع.

وهي إرضاءات ثانوية، يكتفي بها بعض الشواذ في ما يُسمى بالاستبدال الجنسي، وهو اتخاذ بعض المنحرفين أشياء مادية يهيمون بها هياماً جنسياً شديداً، وتثير فيهم شهوة المواقعة، من مثل جوارب النساء، وملابسهن الداخلية. حيث يستغنون بها عن المواقعة.

وفي هذا الضوء يتحدث النويهي عن الشذوذ الجنسي عند أبي نواس، فيرجعه إلى رابطة الأم، ويعتبره المحور الرئيسي الذي يدور عليه فهم شخصيته وشعره معاً. وهنا يتطرق الباحث إلى الجهاز الجنسي ووصف علله وأسبابها. ويقرر أن التربية وإسراف الأم في تدليل ولدها، وقسوة الأب الزائدة، والخوف من الأمراض السرية، والفشل في تجربة مع النساء، مع عوامل اجتماعية معقدة، أسهمت كلها في شذوذ أبي نواس. وقد رجّح أن يكون منشأ شذوذه اضطراباً جسمياً في طبيعة تكوينه وإرهاف حسّه وتوتر أعصابه. إضافة إلى زواج أمه الثاني بعد وفاة أبيه، ولا ننسى مجتمعه الذي ظهر فيه الشذوذ واستشرى.

وقد أحب أبو نواس الغلمان، وفضّل مواصلتهم على مواصلة النساء، وأشعاره ملأى بتفضيلهم تفضيلاً صريحاً قاطعاً. أما النساء اللواتي أُعجب بهن فكنّ من الجواري الغلاميات اللواتي كنّ في تكوينهن الجسمي أشبه بالغلمان، بل كن يتشبّهن بالغلمان في زيّهن، وفي قصّ شعرهن، وفي عدم تحلّيهن بالحلي.

ويقرر النويهي أن الشذوذ الجنسي ثلاثة أنواع: نوع يسببّه التكوين الجسمي الخاص بالفرد، ونوع تنتجه عوامل نفسية، ونوع ثالث تنتجه الظروف الاجتماعية. أما الشذوذ الذي تسببه عوامل جسمية في الفرد، فينبغي ألا نسميه شذوذاً بل (توقفاً)، ذلك أن كل فرد يمرّ في نموّه الجنسي بثلاثة أطوار: طور الحب الذاتي حيث يحب الطفل ذاته ويتلذّذ بجسمه فيحب العري ولمس جسمه. ثم يتطور إلى الطور الثاني حيث يحب فرداً آخر من جنسه، فنجد الصبيان يشكلون (عصابة) ويلعبون مع بعضهم بعضاً. ثم ينتقل الفرد إلى الطور الثالث حيث يحب فيه فرداً من الجنس الآخر. وكل إنسان يمرّ بهذه الأطوار الثلاثة. ومعنى هذا أن في كل منا قدراً طبيعياً من حب الذات، ومن حب نفس الجنس، ولكن معظمنا يتطور إلى المرحلة الأخيرة.

ونحن نختلف في سرعة الانفعال من مرحلة إلى أخرى. فبعضنا يطيل الوقوف بهذه المرحلة أو تلك. وبعضنا يمر بها سريعاً. والطبيعة لم تفصل بين عناصر الذكورة والأنوثة فصلاً تاماً في أي واحد منا: فكل ذكر فيه قدر من الأنوثة. وكل

أنثى فيها قدر من عناصر الذكورة، فإذا ما حدث اضطراب يغيّر من نسبة هذه العناصر في الفرد، فإن مثل الاضطراب في الغدد الجنسية يؤدي إلى الشذوذ.

وأما النوع الثاني من الشذوذ فينشأ من عوامل نفسية، أهمها التربية الخاطئة للطفل، كتدليل الأم له، وإغراقها إياه في لجج من الحنان الكاذب، ومحاولتها جعله يتشبث بأذيال ثوبها طوال حياته. وكثيراً ما يكون هذا الطفل وحيد أمه، أو الذكر الوحيد في أسرة كل أطفالها من الإناث. وكثيراً ما تنشئه الأم تنشئة البنت، فتطيل شعره، وتلبسه ملابس الفتيات، فيعيش ضعيفاً، كثير الميوعة، ينفر من الفتيات، ولا يجد راحته وأمنه إلا في حمى أمه. وربما ينتج مثل هذا الشذوذ أيضاً من قسوة الأب الزائدة على طفله، فيخاف الطفل أباه الفظ الغليظ، ويحوّل خوفه إلى صفة الذكورة، فيكرهها، ويسعى إلى التجرّد منها، فيحوّل نفسه إلى مخنّث. وهناك أسباب أخرى من مثل الخوف من الأمراض السرية، أو الفشل في تجربة مع النساء.

وأما النوع الثالث فهو الشذوذ الذي ينشأ نتيجة الظروف الاجتماعيةللفرد، كأن يعيش الذكور مع بعضهم بعضاً مدة طويلة، مفصولين عن الإناث، أو بالعكس، كما في المدارس الداخلية، وجنود الجيش، والسجون، حيث يكثر الانحراف الجنسي في مثل هذه المواقع. ولكنه شذوذ عارض ينتهي بانتهاء الظرف الخاص.

أما أبو نواس فقد كان شذوذه نتيجة اضطرابات جنسية في طبيعة تكوينه: فهو يوصف برقة البشرة، ونعومة الجسم، ودقة الأطراف، وجمال الوجه. وقد فتن الناس في حداثته. ولم يكن له بعد وفاة والده، سوى أمه، يهرع إليها، وهو طفل صغير، فيلتمس منها الحماية والحنان.

وقد أعطته أمه أكثر مما يجب من العطف والرعاية والحنان. ثم تزوجت ثانية من رجل آخر، فحُرم الطفل الحساس من أمه، ملاذه الوحيد في طفولته الضعيفة، فيئس منها، ونفر من النساء، ووصم أمه بالخيانة.

ورافق شذوذه هذا ظهور الانحلال الخلقي في المجتمع العباسي الذي اختلطت فيه الأجناس البشرية، والعادات والتقاليد والمقاييس الخلقية. وقد أوجدت الفتوح ألوف الجواري المختلفات الأجناس والألوان والأقدار والأثمان. وقد أباح الدين للمرء أن يحظى بجارية أسرها أو اشتراها. ونتيجة ذلك أصبح الاستمتاع بالنساء أمراً ميسوراً لكل من يدفع الثمن، فأخذوا يلتمسون طرقاً أخرى للتنفيس عن عواطفهم عند غير الجواري المتبذّلات، فوجدوها في الغلمان من أبناء الروم والفرس، الملاح الوجوه، البيض الأجساد، الناعمي البشرة،

الذين صقلتهم مدنياتهم الهرمة، وأكسبتهم الرقة والظرف، فبدا جمالهم فتّانا للعرب الخشنين، السمر الألوان، القريبي العهد بمغادرة البداوة.

ولكن ما هو أثر شذوذ أبي نواس في شاعريته؟

يظهر ذلك في غزله بالمذكر الذي كثر لديه كثرة هائلة: كمّاً ونوعاً. فكان هذا، والخمرة، تعويضاً عن اتصاله بالنساء الذي يقرفه. فقد جعل الخمرة أنثى، وخلع عليها صفات الأنوثة المغرية المثيرة التي يجدها الرجال العاديون في المرأة، فوصفها بالبكارة والعذرية، وسمّاها فتاة وبنتاً وجارية وعواناً وعجوزاً. وأوهم نفسه أنه حين يمزّق عن دنّها نسيج العنكبوت -دلالة على قدمها- فإنه يمزق غشاء البكارة عند عذراء. وتخيّل أنه حين يخرق الدنّ بالمثقب فإنما يأتي عملاً جنسياً كالذي يفعله الرجال بالنساء، وتوهم سائلها الأحمر دمَ العذرية بعد افتضاضها. وخيّل إليه أنه حين يضيف إليها الماء تضطرب وتنزو وكأنما هي أنثى يواقعها ذكر عنيف. وأوهم نفسه حين يرشفها من قدحها أنه يقبّل شفة فتاة، وجعل سعيه إلى بائعها سعياً إلى الخطوبة، وجعلها عروساً، وإقباله عليها زفافاً، وما يدفعه من ثمنها مهراً.

وهو يجد في كل هذا التخيّل الشهواني العميق إرضاء جنسياً، فقد قدّمت له الخمر تعويضاً عن أمه وغيرته من زواجها الذي أودى به إلى كره النساء جميعاً. وكان حب الغلمان تعويضاً.

ثم ينتهي النويهي إلى أن هذا الرجل الآثم الذي قضى حياته في قرع الكؤوس، والفسق بالغلمان، كان ذا عاطفة دينية عميقة، فهو ليس كافراً، ولا متشككاً، وإنما هو في منزلة (المؤمن العاصي)، ذلك أنه يؤمن بالبعث والثواب والعقاب في الآخرة، ولا يشك في وجود الله قط:

يارب إن عظمتْ ذنوبي كثرةً،
فلقد علمتُ بأن عفوكَ أعظمُ
إن كان لا يدعوك إلا محسنٌ
فبمن يلوذ ويستجير المجرمُ

وقد حاول أبو نواس، في بعض أوقاته، أن يتوب ويرعوي، ولكن ضعفه كان يغلبه ويردّه إلى الحياة الآثمة. ودليل ذلك كثرة مقطوعاته الشعرية في باب الزهد. وقد رأى بعضهم أن أبا نواس زهد في آخر أيامه. وأن حياته مرحلتان: لاهية، وزاهدة. وليس عجيباً أن ينقلب من النقيض إلى النقيض.

ولكن النويهي يردّ هذا الفرض، ويرى أن زهديات أبي نواس لم تُنظم في آخر أيامه، وإنما في مراحل حياته جميعاً التي تراوحت بين المجون والزهد، وأن أبا نواس صادق في حالتي النسك والمجون، فكلا الجانبين مجلى مختلف لنفسية واحدة.

وفي ذيل الكتاب مناقشات وردود على من نقد الكتاب. وأولهم: طه حسين الذي حذّر من إقحام العلوم المختلفة في الدرس الأدبي، مما يخرج بالدراسة الأدبية عن ملائمة الذوق، ويحول بينها وبين ما يمتاز به الأدب من متعة فنية.

فردّ عليه النويهي بأن النتاج الأدبي لا يمكن أن يُدرس معزولاً عن صاحبه الذي أبدعه. وأن طه حسين ومحمد مندور اللذين يعتقدان أن الدراسة النفسية تجرح كرامة النفس الإنسانية يحبذان الدراسة (الذوقية) التي إذا كانت قد أسدت إلى نقدنا الحديث كثيراً إذا ما قورنت بما كان سائداً قبلها من دراسات تقليدية فإنها تقصر الآن عن الدراسات النفسية المعاصرة. وطه حسين يرجع شذوذ أبي نواس إلى الظواهر السياسية والاجتماعية والفكرية في عصره. والنويهي لم يرفض هذا وإنما زاد عليه التفسير النفسي لشخصية أبي نواس.

وقد نقد الكتاب أيضاً: زين العابدين الشريف (من السودان)، فرأى أن تحليل نفسية أبي نواس قد تمّ على ضوء المذهب الفرويدي وحده، ولكن علم النفس الحديث تقدّم كثيرًا منذ أيام فرويد، كما أن المدرسة الفرويدية نفسها قد تطورت لدى أنصارها وتلاميذها. بالإضافة إلى وجود مدارس أخرى في علم النفس غير الفرويدية.

فردّ النويهي بأنه لم يتبع فرويد اتباعاً مذهبياً ضيقاً، وإنما أخذ منه ما اقتنع به، ولم يقتصر عليه، بل تخيّر من شتى الاتجاهات النفسية الحديثة ما رآه نافعاً، فقد جمع في تحليل شخصية أبي نواس بين تفسير التكوين الفردي الموروث، وتفسير الظروف الاجتماعية المكتسبة، بالإضافة إلى التعليل الأساسي (عقدة أوديب).

وقد نقد الكتاب أيضاً: الناقد اللبناني حسين مروة في مقال ضمّه إلى كتابه (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي) ١٩٦٥ والمنهج الواقعي الذي يعنيه الكاتب هو المنهج الماركسي الذي يرفض التفسير النفسي.

فيرى النويهي بأن المتمركسين العرب يتسمون بضيق الأفق والمحدودية، ويكررون عبارات كانت سائدة أيام الضيق الستاليني، وكأنهم لا يدرون أن الزمن تجاوزهم، وأن المذهب الماركسي لا يمكن أن يفسّر كل الحقيقة.

وقد نقد الكتاب أيضاً: مصطفى ناصف صاحب الدعوة إلى إدخال (المذهب الجمالي) في دراسة التراث الأدبي، فرأى أن لغة الشعر تحمل رموزاً تجريدية مستقلة عن شخصية الشاعر وعن حياته وظروفه وعصره، لأن للفن وجوده المستقل المعزول عن كل شيء خارجه، فينبغي ألا نحكم عليه

بالمقاييس الخارجية، بل بالمقاييس (الفنية).

فردّ النويهي بأن عزل الأدب عن شخصية مبدعه وعن ظروفه وحياته غير مجد.

* * *

5- المنهج البيولوجي:

وهو يأخذ بالتكوين العضوي للفرد، وتأثيره على شخصيته، ويرى أن البيولوجية تؤثر على السيكولوجية بدءاً من القاضي الجرجاني الذي لحظ تأثير الخَلْق على الخلق، وبالتالي على النتاج الأدبي، ومروراً بالجاحظ الذي عاش ثلاثين عاماً مصاباً بالفالج، ألّف خلالها أشهر كتبه: الحيوان، والبيان والتبيين، والبخلاء.. ولا شك أن هذا المرض كان هو السر في كثرة استطراداته في كتاباته، إذ يضطره هذا المرض ألا يستقر طويلاً عند الموضوع الذي يعرضه، فيكثر عنده الخلل واضطراب النسق والسياق. وقد اضطره المرض ألا يكتب بنفسه، وإنما يُملي على غيره. وقد طبع هذا الإملاء كتاباته بطابع المحاضرة، والإنجاز الشديد تارة، والإطناب تارة أخرى، والعناية بجرس الألفاظ واصطفاء الكلمات لتلذّ للآذان.

وفي نقدنا الحديث درس العقاد (العبقريات) ليس في تفاصيل حياتهم، وإنما اختار بعض مواقفهم العظيمة التي تجسّد القيم الخالدة، وتمثّل جانباً من شخصياتهم، فاعتبرها (مفتاحاً) لشخصياتهم. وقد رأى، في دراساته النفسية، أن «مدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب ونقد التراجم ونقد الدعوات الفكرية جمعاء، لأن العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه»[11]. وقد ظفر الاتجاه النفسي عنده بالنصيب الأوفى، فقد درس على ضوئه أبا نواس وابن الرومي والعبقريات. مفسراً الأثر الأدبي، في ضوء التحليل النفسي، بالرجوع إلى سيرة صاحبه، وما أحاط بها من أحداث، من أجل استكشاف بعض المواقف التي من شأنها أن توضح المعالم النفسية للشاعر.

ففي دراسته لابن الرومي اعتمد على طبيعة تكوين ابن الرومي البيولوجية والنفسية. فقد وُصف ابن الرومي بأنه كان ضعيف البنية، مختل الأعصاب، يعاني من مزاج منقبض، ومخاوف دائمة تدل على اختلال أعصابه، وشذوذ أطواره. ويرى العقاد أن اختلال أعصاب ابن الرومي يُعدّ سبباً في دفع قدرته على إظهار عبقريته الفنية. ولهذا اعتبر العقاد حياة الشاعر هي موضوع شعره، وموضوع شعره هو حياته، فشعره هو ترجمة نفسية لحياته.

وقد أرجع العقاد عبقرية ابن الرومي إلى (العبقرية اليونانية) التي ورثها عن أسلافه، والمنقولة إليه بفعل الوراثة الجنسية، وأرجع دوافع التطيّر عنده إلى مرض الخوف واختلال الأعصاب وهما مرتبطان بالذات في تكوينها البيولوجي والنفسي.

ولكن القول بالموروث الجنسي ليس كافياً في تفسير (عبقرية) ابن الرومي، فقد نفاه النويهي من بعد.

ثم وضع محمد النويهي كتابه (ثقافة الناقد الأدبي) خصّصه لدراسة الشاعر ابن الرومي، ولما ينبغي للناقد أن يتزوّد به من معارف بيولوجية ونفسية، لأن الثقافة الأدبية وحدها لا تكفي. لذلك يضع أمام القارئ حقائق من علوم الأحياء والدراسات النفسية، ثم يحذّره من الاعتماد عليها كلية. لكنه اعتمد الوراثة البيولوجية، كما اعتمدها قبله العقاد والمازني في دراسة ابن الرومي.

وقد ناقش النويهي (عبقرية) ابن الرومي التي ردّها غيره إلى أصوله اليونانية، ففنّد مزاعم العقاد والمازني حول هذه المسألة، وأبطل مزاعمها، متسائلاً: كيف تنتقل الوراثة وتتواصل بعد أكثر من ألف عام؟. وأقرّ بأن ابن الرومي «شاعر عربي مهما كان أصله الجنسي، وهو جزء من التاريخ الأدبي العربي، لا يُفهم خارجه، ولا يمكن تصوّر انتماءه اليوناني». وأكد أنه لا يمكن فصل العمل الأدبي عن صاحبه، ولا دراسة الشخصية بمعزل عن نتاجها الفني. وهكذا ركّز النويهي دراسته لابن الرومي على التكوين البيولوجي للشاعر، وعلى العوامل البيئية المؤثرة في حياته، فقال: «إن كل شيء في جسمه كان مضطرباً: جهازه العصبي، جهازه الجنسي وجهازه الغدّي، فلا غرو أن كان عقله أيضاً مختلاً».

وقد توصل النويهي إلى هذه النتيجة عن طريق وصف جسم ابن الرومي الذي جاء في المصادر الأدبية العربية القديمة بأنه كان «ضعيفاً، معتل الصحة طوال حياته، قليل الجد، ضعيف الاحتمال». وعلم النفس يقرر أن الأشخاص الذي ينشأون وفي أجسامهم نقص يشعرون بالدونية، وينتج عن ذلك الأزمة النفسية، مما يفقد المرء الطمأنينة، ويُثير لديه مشاعر الخوف. وقد عظمت طيرة ابن الرومي، وغرابة أطواره، وإخفاقه في حياته الاجتماعية، فعانى الفقر والحرمان، ونقم على الآخرين إهمالهم إياه.

6 - عقدة النقص:

قال (أدلر) بعقدة النقص التي تدفع بالمرء إلى التعويض عنها. وعلى ضوئها يمكن تفسير (عاهة) الصمم التي أُصيب بها مصطفى صادق الرافعي، وهو في السابعة عشرة من عمره. فعاش أصم لا يسمع أي صوت من حوله. فالناس يتحدثون وهو لا يسمعهم. وكان لهذا أثر

بعيد في أدبه، إذ عاش في أفكاره عيشاً ذهنياً يُفضي فيها إلى ذاته، متجولاً في باطن الحقائق والأفكار أكثر مما يعيش في واقع الحياة. ولذلك انفرد عن أدباء عصره بطوابع خاصة، إذ كان يعيش في عالم ذهني خاص به هو عالم العزلة. فقد ضرب الصمم من حوله حجاباً لا يمكّنه من النفاذ إلى عالم الآخرين. وهذا هو السر في ما نجد في كتاباته من غموض والتواء وتجريد ومعان كلية وتوليدات عقلية.

وفسّر المازني ولع (بشار بن برد) بالهجاء بإحساسه بالنقص، فقد كان ضريراً، ومولى، ولا سبيل له إلى تعويض هذا النقص إلا عن طريق لسانه الذي[8] يهجو به الناس. ويرهبهم، فقد اتخذ من لسانه أداة للفتك والبطش، ووسيلة إلى استشعار القوة. ولم يكن هجاؤه الناس لحقد دفين ينطوي عليه، أو عداوة كامنة في قلبه، أو ضراوة في طبيعته، وإنما تعويض لعقدة النقص التي كان يعانيها من جهة بصره، ومن كونه مولى.

وفسّر طه حسين في دراسته لأبي الطيب المتنبي فخره بضعته، فرأى أن ضعة أسرة المتنبي هي السبب في بغضه للناس. ودليل ذلك أن المتنبي لم يذكر أباه في شعره. وكذلك الأمر مع جدّه، وفي الوقت الذي كان الناس يتفاخرون فيه بأنسابهم، يؤثر المتنبي أن ينتسب إلى نفسه، أو إلى الكرم والمجد والبأس.

ثم علل طه حسين تلاعب أبي العلاء المعري بالألفاظ في (لزومياته) بأنها نتيجة الفراغ، فقد لزم المعري داره لا يبرحها نصف قرن، وانصرف عن الحياة الاجتماعية، وكُفّ بصره فلم يشغله حتى النظر إلى ما حوله من أشياء، فوجد في التلاعب بالألفاظ بغيته.

إلا أن تفسيرات طه حسين تظل ملاحظات نفسية عابرة، وليست دراسات نفسية بالمعنى الكامل.

الهوامش

١- ابن رشيق - العمدة ١/١٢٠.
٢ - نفسه ١/١٢١.
٣ - حازم القرطاجني -منهاج البلغاء- تونس ١٩٦٦ ص ٢٠٢.
٤ - أبو هلال العسكري -كتاب الصناعتين- القاهرة ١٩٧١ ص ١٣٩.
٥ - محمد مندور -في الميزان الجديدص ١٢٩-١٣٢.
٦ - شوقي ضيف -التطور والتجديد في الشعر الأموي ص ٢٤٠-٢٥٥.
٧ - الفرد أدلر -دراسة في النقص العضوي وتعويضه النفسي ١٩٠٧.
٨ - S. Spender: World within world 1951 P33.
٩ - (ايون) أو عن الإلياذة: من محاورات أفلاطون - تر: محمد صقر خفاجة وسهير قلماوي- مكتبة النهضة المصرية- القاهرة ١٩٥٦ص٣٧.
١٠ - فرويد. الطوطم والتابو - نيويورك ١٩٣٨ ص٨٧٧.
١١ - عباس محمود العقاد -دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية- المكتبة العصرية- بيروت- صيدا ص١١٢.

الشاعر نديم محمد وكبرياء الألم الإنساني

عبد اللطيف محرز(*)

لا أعرف شاعراً جعل قلبه بخوراً في مجمرة الآلام، كالشاعر نديم محمد، وكثيراً ما نظلم هذا الشاعر، عندما نركز على الجانب العاطفي من حياته، على المرأة والخمرة، ونهمل جانب التمرد والثورة من هذه الحياة. ولهذا سأحاول في هذا البحث أن أتعرف على الآفاق التمردية من حياة هذا الشاعر، وما رافق ذلك من ألم إنساني عميق، وسأشير أولاً إلى ثلاثة مواقف من شعر فتوته وصباه.

(*) شاعر وأديب سوري.

- العمل الفني: الفنان جورج عشي.

- الموقف الأول:

تناقل الناس عنه في عام ١٩٢١م هذين البيتين:

لقد زعموا بأنَّ لنا إلهاً

ألا إنّ الجمال هو الإلهُ

فقل للزاعمين، برئت منهم

فإني لم أجد رباً سواه(١)

ويقول نديم: (كاد هذان البيتان يقضيان عليَّ، فقد حكم عليَّ رؤساء المشائخ، ونجاتي كان سببها صغر سني، وهربي. كنت لم أبلغ الثالثة عشرة. فأنا في الحقيقة، من مواليد ١٩٠٩م. في شهر تشرين الثاني)(٢).

ونحن قد لا ندين فتى، تفتحت شاعريته على حب الجمال. فتمرد على المألوف من أعراف الناس حوله، ونظر إلى الله - جل جلاله - من خلال صورة اللطف والجمال. وعبادة الجمال مألوفة عند بعض الشعراء ودون أن تدخلهم في ميدان الإدانة. إنهم يعبدون الله من خلال ما يبدعه من صور الجمال. وقد أوضح نديم فيما بعد هذا الأمر فقال:

صُوَرُ الحسن ما عليَّ إذا قدَّستُ

فيها صنعَ الخبير الحكيم؟(٣)

وقال شاعر آخر:

حب الجمال عبادةٌ مقبولةٌ

والله يلمَح في الجمال ويُعبَدُ(٤)

وقد ورد في المأثور:

(الله جميل، ويحب الجمال)

- الموقف الثاني:

في عام ١٩٢٣م كتب نديم قصيدة، عنوانها (أين الحقيقة؟)، وهذه بعض أبياتها:

تاه الفتى ما بين خطرة مؤمن وشعور فاجرْ

أين الحقيقة وفي الغنى. هتف الشعور ولم يحاذر

في اللهو، في اللذات، في فعل الصغائر والكبائر

لك في حياتك ما قدرت، ولست بعد الموت قادر

كل الحقائق في الحياة. وما لهذا الدهر، آخر.

أين الحقيقة؟ في التقى. همس الحجى، همس الخاطر

يا عقل، حسبك أن تباهي بالمحال، وأن تفاخر(٥).



هذه القصيدة التي نظمها نديم، ولم يتجاوز الرابعة عشرة؛ ما هي إلا تعبير عن صراع داخلي عنيف، في أعماق المراهقة البشرية، بين العقل والعاطفة. ففي حين يدعو العقل إلى التقوى وعدم الانغماس في المتع الدنيوية. يدفع الإحساس بالمراهقين خاصةً إلى ملذات الحياة. وليس أجدرَ من نديم بالتعبير عن هذا التناقض في العمق الإنساني؛ وهو الذي يقول: (أنا مزيج اللونين، وعجينة النقيضين)(٦).

- الموقف الثالث:

في عام ١٩٢٣ أيضاً، نقرأ لنديم هذه المقطوعة:

لا، لا أريد بقاءً بعد اتضاعي وذلّي

لا، لا، كرهت وجودي، وأصبح الموت شغلي

فليس يغني مقالي، وليس يثمر فعلي

عجبت للموت يُخشى، وإنه جِدُّ سهل

تعبت يا موت زرني، من جهل قومي وأهلي(٧)

ونستغرب أن يتسلل الموت إلى نفس الشاعر وهو في مقتبل الشباب، وفي أسرة مرموقة الحال والمقال. فما هو الشيء الذي أتعبه وجعله يتجه إلى الموت، ويدعوه لزيارته؟.. ويجيب: بأن هذا الشيء، هو جهل قومه، وجهل أهله. إنه الإحساس بالغربة، وبالتفوق على من حوله.. لا يستطيع النزول إليهم، ولا يقدر على النهوض بهم.

هذه المواقف الثلاثة تظهر أن نديم كان

منذ البداية متميزاً في بيئته، متمرداً على تقاليدها، متحدياً لعاداتها، مدفوعاً بالقلق الإبداعي لميادين السبق والريادة. وقد بقيت هذه الصفات ملازمة له طول حياته؛ بإيحاءاتها المتلاحقة، وإيماءاتها المتناقضة.

كان سباقاً لحفظ القرآن في كُتّاب قريته، ولفهم قواعد اللغة العربية في مدرسة منطقته، ويحتضن الوالد نبوغ ابنه، فيدخله مدرسة (الفرير) في اللاذقية، ثم (اللاييك) في بيروت، ويرسله ١٩٢٧م إلى فرنسة لإتمام الدراسة. وهنا تبدأ الخيبات في حياة شاعرنا:

.. يعود ١٩٣٠م من فرنسة، يجر على طريق الفشل أذياله.

.. ويدخل في عالم الوظيفة الحكومية، متعثراً بين الاستقالة والإقالة.

.. ويخوض تجربة حب عنيف، وهو أمام قلبه ضعيف، ويفشل في هذه التجربة.

.. ويدخل ميدان السياسة ويخيب في توجهاته الثورية والقومية.

.. كما يخيب أيضاً في الحفاظ على صحته، ويعاني الأمرّين من علته.

ويستقر أخيراً في مدينة طرطوس، يرسل آلامه، من خلال قصائده، جراحاً لا تنام، في سماء الأنام

وإلى القارئ الكريم، لوحة شعرية مصغرة لتضاريس الألم الإبداعي عند نديم محمد كما رسمها في شعره. ومن حسن الحظ أن نديم قد ذيّل معظم قصائده بالتواريخ التي ولدت فيها، مما يتيح للباحث أن يسير معه خطوة، خطوة، على طرق آلامه.

– في عام ١٩٢٧، وربما قبيل سفره إلى فرنسة نلحظ هذه الأبيات:

مرَّ بالنور، ولم يأنس به
تائهٌ، بين الدجى والألم
قلبه مرتعش في فمه
أوهم الرائي، ولم يبتسم
كلما ساموه ظلماً وعتوا
رفع الرأس، ولم يستسلم(٨)

إنه ألم التمرد، يرفض من الناس ظلم أعرافهم، وهيمنة تقاليدهم. يرفض متشامخاً، متحدياً، ويوهم من يراه – وربما تحاشياً للشماتة – بأنه يبتسم، ولكن هيهات..

– وفي عام ١٩٣٠م، وربما بعيد عودته من فرنسة نقرأ له هذه المقطوعة:

ألمٌ، حنوت عليه، أُسلمه يدي
وأحلُّه عيني، وأُنهلُه دمي

فيطوف صدري، باعثاً من دفنه

نعمى، ينمّ على نضارتها فمي

هو مؤنسي في وحدتي، ومساجلي

ورفيق سيري في الحياة، وملهمي(٩)

والجديد هنا، أنه يحن إلى الألم، وينعم به، ويغذيه، من ذوب عينيه. إنه أنيس وحدته، وملهمه، ورفيق سيره. يناجيه فتورق النعمى نضارة على فمه. والألم كان وما يزال أرجوحةً للمبدعين، على امتداد السنين.

– وتتصارع في نفس شاعرنا ثقافتان متعارضتان: الثقافة العربية والإسلامية، بطابعها الروحي، والثقافة الغربية بطابعها المادي. فيزداد قلقاً واغتراباً، ويبتعد عن الناس، مفضلاً جيرة الوحش والطير. يقول ١٩٣١م:

لا يدخلنَ أحد كوخي فلست أرى

في الداخلين، سوى لصٍ ومغتابِ

جارٌ من الوحش، أو طيرٌ أعلمها

أوفى، وأخلص من جاري وأترابي

حولي من الذئب والعقبان طائفة

هم كل صحبي، وسمّاري، وأحبابي(١٠)

وهذا يشبه ما قاله (الشنفرى) تماماً في لاميته المشهورة، حين التجأ من ظلم الإنسان، إلى عالم الحيوان. والتي يقول فيها:

أقيموا بني أمي ظهور مطيكم

فإني إلى قوم سواكم لأميلُ

ولي دونكم أهلون، سيدٌ عَمَلَّسٌ

وأرقطُ زُهلولٌ، وعرفاءُ جيألُ

همُ الأهل، لا مستودع السر ذائعٌ

لديهم، ولا الجاني، بما جرّ يُخذل(١١)

فالشنفرى في أبياته، يطلب من قومه أن يجدّوا وينتبهوا. ويخبرهم انه يفضل معاشرة الذئب والأفعى والضبع. لأن هذه الحيوانات لا تذيع سره، ولا تتخلى عن نصرته.

ألا يشبه هذا القول ما قاله نديم؟ فهل عاد نديمنا من غربته، إلى قريته ليستعير سلوك أحد الصعاليك من جاهلية العرب؟ أشعر أنني لا أبتعد عن الحقيقة، إذا ما رأيت في تصرفات نديمنا الحزين، أحد صعاليك القرن العشرين.

– وتنضج خميرة التناقضات، بتوهجات ألم مغمسٌ بعزة النفس. يقول ١٩٣٣م:

ضحك الموت في قرارة نفسي

فجر يوم، دامي الجوانب، رَجْسِ

ما أبالي مصير نفسي إلى النار

فأكلي منها وشربي، ولبسي

فـإذا صـرت ذرة في عـباب

أو خيالاً في خط وهم وحدس

فابعثوها من الحلوق شهادات

لوجه العلا، بعزة نفسي(١٢)

إنه الموت ببعده الوجودي، وعمقه الكوني، يضحك من الإنسان ساخراً، سائلاً أين المفر؟ والموت هازم الإرادات، وهادم اللذات، وناقض الحياة، وهو مبعث للحزن في نفس الإنسان، وخميرة للألم في لاشعوره. وقد أنهى الشاعر محمد عمران ديوانه (أناشيد البنفسج) بقصيدة تتألف من عبارة واحدة تقول: (لم يترك الموت لقلب فرحاً).

لقد فكر نديم محمد ولا شك في علاقة الإنسان بمصيره الميتافيزيقي. ولكنه قال بأنه لا يخاف الموت، ولا يخاف ما وراءه. وبالرغم من هذا القول، فقد يكون انصرافه إلى ملذات الخمرة والنساء، استباقاً لحتمية الموت والفناء.

ربما كان الهم الأول لنديم أن يستبدل عمره الزمني الموقوت، بقشور نعمياته الكاذبة، بعمر فني، لا يموت؛ بجذور إبداعاته الخالدة. وقد يكون قد حقق ذلك بشعره الإبداعي.

- وفي عام ١٩٣٤م، تجود علينا قيثارة الألم عند نديم بثلاث معزوفات قصيرة:

يشير بالأولى إلى بؤسه ويأسه وحلو نفسه، وهو يسير على دروب آلامه العذراء، بعد أن كسر جناحيه على جبهة السماء:

كسرت على ساريات النجوم

جـنـاحـي، فيـالـيَ من أحمـقِ

أعود وبؤسي، يشقّ أمامي

دروباً من اليأس لم تُطرَق(١٣)

إنه يسير على درب ألم وعر، لم يسلكه أحد قبله. وهذا يذكرني بالشاعر الكبير بدوي الجبل في قصيدته (البلبل الغريب) عندما قال:

هبينيَ حزناً لم يمرّ بمهجة

فما كنت أرضى منك حزناً مجرّبا

وصوغيه مشبوب اللظى وتخيّري

لآلامه، ما كان أقسى وأغربا

فما الحزن إلا كالجمال، أحَبُّهُ

وأترَفُه ما كان أنأى، وأصعبا

- وفي المقطوعة الثانية يرتدي نديم غيمة آلامه، ويسير كالضباب في موكب

الحياة، حيث تَعْرى روحه في كل حركة من حركاته.

أنا في موكب الحياة ضبابٌ

وعلى الأرض صورة الآلام

في غنائي روحي، وفي بسمتي روحي

وروحي في نظرتي وسلامي

يأخذ العينَ عريُ روحي فتغني

أسمُعَ الناس عن فضول كلامي(١٤)

- وأما في المقطوعة الثالثة، فهو يستقطر الهناء من الشقاء، على مرارة الإباء.

أزين شقائي بالإباء وأنثني

ويُرد هنائي في الحياة متمِّم

وأحمل آلامي، مدلاً بحملها

على الناس، نِعْمَ البائس المتألم

ألفت عذاب الفقر، نعمى طفولتي

ونعمى شبابي، يسلم الفقر يسلم

على شوكة وسدت صدري فما حنا

على كبدي حانٍ، أبرُّ وأرحم(١٥)

ونتساءل بشيء من الحيرة. كيف يكون الفقر نعمى طفولة نديم وهو الذي نشأ في أسرة لا ينقصها المال؟ وكيف يكون الفقر نعمى شبابه، ووالده - كما يقال - قد ملأ، له جيوبه بالليرات الذهبية عندما سافر إلى فرنسة؟

ولكن قد تخف حيرتنا إذا ما عرفنا طبيعة نديم الحساسة، وإذا ما قرأنا بعض ما كتبه عن طفولته، وما حدّث به عن بيت أهله. (كان البيت مؤلفاً من سبع غرف متفرقة، ثلاث منها، مبنية بالحجر الرملي المنحوت، مزخرفة زخرفاً معمارياً جميلاً. وغرفة ثامنة فسيحة تسمى مضافة. وفي المساء ندر، أن خلا، بيتنا من ضيف)(١٦).

وكانت هذه المضافة الواسعة، ملجأ للفقراء المتجولين، يجدون فيها طعامهم، وفراش نومهم، ويحدّث نديم بأنه كان في صغره يحب السهر مع هؤلاء ويميل إلى أحاديثهم، ولا يدع أحدهم ينام قبل أن يحكي له حكاية أو أكثر عن حالات الفقر التي مرت عليه. هذا إضافة إلى معاشرة نديم الدائمة للفلاحين الفقراء من أهل قريته.

وأما في شبابه، فقد صرف بعض ما حمله من مال إلى فرنسة على العلم، وصرف البعض الآخر على أشياء أخرى. وعاد خالي الوفاض. وتجف غيمة والده فيشعر بالحاجة ويقول:

أعدَّ الناس للأعياد مالاً

وأعددت الكثير من الديون

وكيف يطيب لي عيش وكيسي

خلا من كلِّ طيِّبة الرنين

ولم تحل له الوظيفة مشاكله المالية، فيخاطب ربه بعد توظيفه بما يلي:

ربِّ عاجلت بالعقاب أناساً

وأناساً هادنتهم بالعقاب

وعدك الحشر للحساب ووحدي

تتولى في كل شهر حسابي

ربِّ، لا كفر، قد سئمت حياتي

هبْكَ لم تعطِ، فاستردَّ شبابي[18]

- ونسير مع نديم إلى عام ١٩٢٦م، فنراه يذبح قلبه، ليرفرف عصفور ألمه، في نشيد دمه، يذبح قلبه بشظية من زجاج الحياة، وقد انكسر، بسهام القدر:

ندمتُ، وعذّب قلبي الندمْ

على فائتٍ من شبابي انهزمْ

وكم أشتهي أن أغيب وأمضي

بعيداً، بعيداً وراء العدم

ألم ترَ أنَّ زجاج الحياة

رمته سهام الأذى فانحطم

وها أنا ذا في قفار السنين

شريداً أجرِّذيول السَّأم

وأذبح قلبي، فيجري دمي

نشيداً، يغرِّد فيه الألم[19]

- وفي عام ١٩٣٩م يقول بأنه يعيش مأتم عرسه، في ظلمة من ليل يأسه:

عشت وحدي، مأتمي في عُرسي

أتلاشى نَفَساً في نَفَسِ

كل آمالي مشى اليأس بها

من رأى مشْيَ اللظى في اليَبَسِ

وطواني الليل في منزره

فسبيلي غَلَسٌ في غلس

أي نعماء، تمنّتها يدي؟

ليست النعماء من ملتمسي

لا تقولوا، هَوَسٌ لازمه

طيلة العمر، فما من هوس

جئت للدنيا، وجوداً ميّتاً

فاسألوا أسفار عيشي النَّجس[20]

- ولكن حياة نديم لم تقتصر على السآمة والشكوى من الشرور. ولا في التلهيّ بمواقع الخمور، والخدور. بل كان مثقفاً وطنياً، من الطراز الأول. وهذا

الجانب من حياته يحتاج إلى بحث خاص، ولكنني سأقتصر هنا على نقل بعض ما قاله، في هذا المجال، تمهيداً لما أنقله من قصيدة له في رثاء أحد أصدقائه المناضلين.

قال نديم في مقدمة ديوانه (آفاق) ما يلي: (كنا قبضة من رفاق النضال، قليلةً بعددها، كثيرة بمقاومتها. يضم علينا المنتدب الأحمق أصابعه الوحشيةَ القاسية. كانت ثورة الشيخ صالح العلي، وحاول المستعمر بعدها أن يجعل هذه البقعة الساحلية، وكأنها قطعةٌ من أرضه؛ وأن يسلخ أهلها من ذواتهم. وخلت أمامه الساح إلا من النفر المثقف. فحاول جمع هذا النفر لصفه، ونجح إلا مع الذين ولدتهم أمهاتهم أحراراً. وانتصر الحق في الآخر). ويموت ١٩٤٤م رفيق دربه، وصديقه المحامي عبد الله العبد الله، من مدينة بانياس وكان وإياه في طليعة المثقفين العاملين للوحدة الوطنية، يساندان مظاهر النهضة، ويحاربان الأمراض الاجتماعية السائدة. فيرثي نديم صديقه هذا بقصيدة، مفعمة بألم يتوهج بالإباء، ويتألق ببأس البؤساء؛ ويترفع عن ذوي الجاه، وأهل الثراء. وقد كان لها صداها الإيجابي الواسع على الصعيد الوطني العام. ومنها هذه الأبيات:

غنّني من هدير جرحك لحناً
يتملّى من رجعه الشعراءُ
لا تقل ضقت بالحياة وإن ضاقت
بآلامها النفوس الإماء
كم سخرنا من العذاب، وكم نسخر
نحن، الأئمة البؤساء
جفلت من إبائنا، ذروة الجاه
ومن زهدنا، تلوّى الثراء
لشموخ الكريم، لا، للفتى الحمدُ
وللكبر، لا، الكبير الثناء
راودونا خفض الجباه من الذل
فتهنا، وتاه فينا، الإباء
يعذب السم في النفوس، ولا
تعذب، فيها الإطاعة العمياء[٢١]

- وسأتجاوز بعض النغمات من معزوفات الألم عند نديم؛ لأصل معه إلى عام ١٩٤٩م حيث أُصيب بمرض التدرن الرئوي. فيكتب قصيدة، يصف بها حالته المرضية، فإذا به وهو الذي تغنّى كثيراً بالموت، وتمنّاه، يصرّ على الحياة، بكل

إصرار وانتباه. وهذا من سمات طبعه التناقضي.

فراشةٌ، حائمةٌ، وشمعةٌ حزينةٌ؛ وموقدٌ مرمَّدُ

ومضجعٌ، تنبح فيه سَعْلةٌ، مديدةٌ، يقطعها التنهّد

صومعةٌ، بأهلها، وليلةٌ باردةٌ. وشاعرٌ مسهَّد

مغرَّبٌ عن أهله، مروَّعٌ، مجوَّعٌ؛ بدائه مقيَّد

يجرّ عينيه على، منديله. وفي ثناياه دمٌ مجمَّد

بقيّةٌ من رئةٍ، ملفوظةٍ، في يده. وكفّنُ مورَّد

وعبٌ من دوائه، فانتفضت عروقُه، وانهزم التردّد

أريد أن أحيا. فمن يمنعني؟ لا أحدٌ يمنعني، لا أحد(٣٢)

- وفي الخمسينيات من القرن العشرين. يستعيد نديم صحته. ويتفاءل بالمناخ الثوري والنهوض الشعبي العام. فينسج الأشعار، مادحاً الثورة، والوحدة، وعبد الناصر. ولكن تخيب آماله بالتجربة الناصرية. فينكفئ على نفسه عام ١٩٥٩، ساخراً من الناس ويقول:

لم يبقَ لي غير شعري

وماءُ وجهي، وخمري

ثلاثةٌ، لا أبالي

من بعدها، أيَّ خسر

الناس،!.. واطول هزئي

منهم، ويا مرُسخري(٣٣)

- ويزداد إحساسه بالغربة، فهو غريب - كما يقول - في وطنه ودينه وأمته:

أنا في موطني غريبٌ، وفي ديني

وفي أمتي، غريبٌ، غريبُ

أشهدُ الحق، أنني مؤمن القلب

وفي المكرمات حرٌ، مجيب(٣٤)

- وتبدأ مرحلة جديدة في حياة نديم. ينسحب من العمل السياسي، ويعتزل الناس في غرفة طرطوسية، يغالب الفقر والمرض والشقاء.

ويطل علينا في عام ١٩٦١م من خلال قصيدة شعرية عنوانها (يا رب). وهي من أروع القصائد عمقاً، إنسانياً؛ وألقاً شعرياً؛ وإباءً عاصفاً، لا أحلى، ولا أغلى.

يناجي في أولها ربه، ويظهر عمق إيمانه، وصدق حبه للناس:

إني رأيتكَ في حنيني

وسمعت صوتك في يقيني

يتها شموخ كبريائه، الذي لا يلين، ولا ينحني أبداً:

أنا شاعرٌ يأبى

موالاة الصغار، فعذّبوني

أنتم غداً موتى

وشعري لا يموت فصدّقوني

شعري لسان غدي

به أحيا، وفيه تعرفوني

أنا كبرياء (أنا) وغيري

لا أكون، فكذّبوني

أنا ملك نفسي وحدها

وشعارها، لن يملكوني

للشمس مرغمةً، وليس لهامتي، خفض الجبين

- ويعضه الشقاء ١٩٦٢م. فيتسلح بزهد البؤساء، ولا يطلب من أحد عطاء:

عاش في كهف سقامي و شقائي

عاش في الغربة والتيه إبائي

في فراشٍ حضنت آلامهُ

عزة النفس وزهد البؤساء

أنا لا أسأل في جوع يدي

من عبيد الجاه، خبزي وجزائي

شرفي أني، إذا أظمأني

لَهَبُ العيش تسقّيت دمائي

- وتتعدد الألحان، على قيثارة التفرد والحرمان، ويقاسي من الغربة في وطنه:

أيّ ظلامٍ أسودِ

أسودِ من وجه غدي

أنكرني حتى (أنا)

في بلَهِ، التفرّد

وربما أجفل من

لمسة كفي جسدي

أحرقني، طفلاً، عمري

فحمةً، في موقد

لا الداء، لا بؤسي، ولكنْ

غربتي، في بلدي[٣٧]

ويعاوده المرض ويشتد عليه ١٩٦٤م فيكتب هذه القصيدة يصف في أولها حالته المرضية:

(وتشلعت) في صرير سعالِ

خشنٍ، أجوفٍ، صديءٍ، رتيب

ما لقلبي؟ أحس أفعى بأظفارِ

تمطت في ركنه المعطوب

سيحته على فمي غبشاً مراً

كمسفوك حنظلٍ مشبوب

أنا في موكب الغنى صورة الفقر

وفي النصر، جثة المصلوب

ويصف في وسطها حبه للناس بالرغم من إساءاتهم إليه:

كنت للناس، كنت قطرة ماء

وعدت حقلهم بزرع خصيب

عشت كالخبز، أدفن الخد بالجمر

لتحيا نضارتي في القلوب

كذبوني، واستهزؤوا من مروءاتي

وصبوا حريقهم في مشيبي

أيها الليل، أطلع الصبح في قلبي

سلاماً لهم، لأفعى وذيب

ويشير في نهايتها إلى ميثاق شرف بين الأديب وبلاده:

لبلادي أن تنزف النور من عيني

وتجريه في ثراها الحبيب

لبلادي، جزئي، وكلي، وما

ثمرُ جهدي، من قسمةٍ ونصيب

ولضعفي وشيب رأسي عليها

ولبؤسي، إكرام حسِّ الأديب(٢٨)

ويطير الناس بجناح نديم إلى السماء، ويتركونه على الأرض شهقة سوداء. وربما كانت هذه المقطوعة جواباً لمن يلومه بسبب عيشه المنفرد، بعيداً عن أقاربه وأهله في منطقة جبلة:

قلتُ، في رفعة أخلاقي، حياتي ونجاحي

قلت، في ليني مع الناس، شفاءٌ من جراحي

فتجمعت لهم ريشاً، فطاروا بجناحي

خلفوني، شهقة سوداء في درب الرياح

كيف لا أخلع مني نسبي، خلع وشاح؟(٢٩)

- ويقول في عام ١٩٦٧م، وكأنه يردّ على هزيمة حزيران:

لا أنحني مهما طغى ظلمٌ، ومهما فاض مالُ

أنا شمخة البازيِّ، عند النزع، تعرفها الجبال

شبعت من العقم النساء، وأن أن تلد الرجال(٣٠)!..

- وفي عام ١٩٦٩م يزوره أحدُ فرسان الكلام (الثوري)، ويتفاخر عليه، مستخفّاً بالشاعر والشعر معاً. فيرسم نديم هذه اللوحة:

ومحدّثي في عبقريّ لباسه
وحليه، متشامخٌ، متكابرُ
ويهز أنمله عليّ وينتخي
أنا ثائرٌ أنا ثائرٌ أنا ثائرٌ
(ما) أنت؟ شعرٌ أبيض، وأريكةٌ، ومُدامةٌ،
ويراعة، ودفاتر
أسمعتني!. فأجبته متمهلاً
وإليه يطرق بالمودة ناظر
ياكاشف الغمرات، يا حامي الحمى
أنا لست أمّعة، ولا أنا تاجر
شعري، دمي. فإذا سخوت ببعضه، في عسرة، فأنا الكريم الجابر
لاتنكروا. شَيْبي، منارةُ شاطئٍ
غافٍ. وشِعْري، ضوء ليل ساهر
أمسي ويومي ثورتان، عقيدةٌ
وقصيدةٌ، وملاعب ومنابر
بأسان يلتقيان بين جوانحي
نارٌ مسعّرةٌ، وغيم ماطر
أنا كلمةٌ جيشٌ، وقلبٌ أمةٌ
أنا عزّةٌ سلفت، ومجد غابر
أنا كل حرٍّ في بلادي كلها
أنا ثورةٌ، وعقيدةٌ، أنا شاعر(٣١)

والمؤلم أنه بعد هذا الشموخ الثوري، تغلبه مرارة الحياة، ويحس أنه قد خسر كل شيء، فيصبح ساخطًا (لمن أحيا؟)، ثم يغرق في سكون ليل طويل، وفي صمت ضحكة مريرة ليس لها مثيل.

لمن أذبح أشعاري، وأسقي دمها خمرا؟
لمن أحيا؟ لمن تأكل نفسي، نفسها كبرا؟
لأهلٍ!! أطفؤوا قلبي؛ فلم أبصر بهم أمرا
لشعبٍ مات، حتى لايُرى في موته خسرا
لأوطانٍ مغرّبةٍ، مشرّقةٍ، هي الأخرى
تعرى حاضري مني، فلاحاً ولاذكرى
ولابيتاً، ولاوطناً، ولانفعاً، ولاضراً
لمن أحيا، وعمري سلعةٌ، عمياء، لاتشرى؟
جراح الناس في صدري، وجرحي لم يجد صدرا
أحب الليل، أغْرقُ في سكون سكونه سرا
وأستخفي على نفسي، وألبس ضحكتي سترا(٣٢)

ويختم نديم ١٩٦٩م بهذا التحدي، الرافض لمفاهيم الناس وأساليب عيشهم:

جفّت يدي، وخبا لساني
مابعد عيشي من هوان
العنفوان!! وكل شيء ماست. إلا عنفواني

أنا ثورة الأدب العفاف، على فواركه الزواني

الناس، لولا أنني منهم، لأنكرهم عياني

بحسابهم، أنّ المذلّة، والتّنعّم، توءمان

قالوا، نريدك، ليّناً، ملساً، كبطن الأفعوان

ونحب، أن يعْرى جبينك، من شموخ السنديان

لتغوص، في ترف المواتع، والسوائغ، والمجاني

لاتحملوا همّي. فأثقل من همومي، عطف جان

أنا مزنةٌ، بدمائها، تُسقى عيون الأقحوان[٣٣]

والتزامًا بحدود هذا البحث، سأتجاوز العديد؛ من آهات نديم لأصل معه إلى عام ١٩٨١م ومابعدها، ولأقف معه عند الثنائيات التالية:

أتركوني وحدي لوحشة حسّي

أنكر الناسُ الزمان ونفسي

ليت أني من عالم الجنّ، أو، من

أي خلقٍ، ولم أكن خلق أنسي[٣٤]

اليوم، يرهقني الملال

والموت يهتف بي تعالْ

أنا لم أعشْ ليُقال مات،

ولم أكن، ليقال زال[٣٥]

أميتوا الحسَّ في قلبي

لأصبح مثلكم حجرا

فأغدوا، بينكم صنما

فلا سمعاً، ولا بصرا[٣٦]

وعشت في طرطوس، لامنزلي

رحْبٌ، ولا خدْ فراشي وثيرْ

صومعتي من كل أطرافها

ثوبٌ- على قدّي- عتيقٌ، صغير[٣٧]

لم يكن الألم الذي عاناه نديم، ألمًا ذاتيًا شخصيًا؛ بل كان إضافة لذلك همًا وطنيًا وقوميًا. وقد بقي بعد انسحابه من ميدان السياسة. يراقب الأوضاع العربية، ويتحرق ألمًا، لأوضاعها.

وسأشير هنا إلى مقطوعتين من شعره، لندرك أن هذا الشاعر المبدع قد أبصر بعين همه القومي منذ مايزيد عن أربعين عامًا ما نراه الآن أمامنا واقعًا مأساويًا مباشرًا عن حالة العرب، وحالة حكام العرب.

يقول في المقطوعة الأولى:

لا تسلني ما يريد العربُ

لا فلسطين، ولا ما حسبوا

حبها منطفئٌ في عزمهم

ثائرٌ في لغوهم، ملتهب

جيلُ تيهٍ، وطيوفٌ رُتَقُ

فوق أطلال وجود يهرب

أمةٌ حائرةٌ. إيمانها

طائرٌ في ليل قفرٍ ينعب

لم نَلِنْ ضعفاً. ولناقوةٌ

فالغواني، همُّنا والرتب

نظهر الحقَّ، ونخفي دربه

فيضلُّ الركبُ منه المركب

سيفكم في غمده متكئٌ

وأخوكم دمه، منسكب[٣٨]

ويقول في المقطوعة الثانية:

أصغي!! نعمْ. وأرى، وأشعر!! إنني أتفجَّرْ

والأجنبيُّ، اللصُّ، في أثوابنا، يتنكر

وعلى الثنايا الخضر، من حطين. وحشٌ يهدر

وابن (الجدود الأكرمين)، على المنابر (يزأر)

لا تحصروا، آمالكم، من زهوه، لا تحصروا

بسلاحكم، والعزم. يطوي، ذيله المستعمر

النصرُ، لا يُعطى. ويفعل، ما يريد الأقدار[٣٩]

- ولنديم بالإضافة لكل ما سبق، ديوان خاص، أسماه (آلام). رسم من خلاله تجربة حبه العاطفي الفاشل. وهذا الديوان يعبر أصدق تعبير عن ملحمة الألم في حياته؛ وعن عمق مأساته. وهو يحتاج إلى دراسة خاصة، ولكنني سأقتصر هنا على إيراد بعض الأبيات من نشيدين، منه فقط.

- من النشيد /٧٩/: سأتوقف عند هذه الأبيات الأربعة:

أتركوني أموت في سجن أفكاري

وشعري، وغرفتي، وسريري

أتركوني. فالكبر طفلٌ يتيمٌ

يتلَّوى في باب وغدٍ أمير

واسخروا من جراءة الحق والإيمان

في عالمٍ، ظلومٍ، كفور

أضميرٌ يمشي به الناس كالنعلُ

فماذا بعد انتعال الضمير؟

وسأتوقف من هذا النشيد أيضاً عند الأبيات الثلاثة التالية:

ومن الجهل، أن تسود بغير الجهل

في دولـــة العصا والنيـــر

هزمتني، مقالة الناس لا يعرف

عشـق الكـــلاب للتنـــور

صدقوا. فالكلاب يفتنها الخبز

وفي البقـل فتنـــة للحميـــر

وسأقف أيضاً عند هذين البيتين:

ولبست الحياة جوعاً وتشريداً

وهماً، كرمى لعين الفقير

بيد الفقر ثائراً، يُبعث النصر

ويُجنى رأس العدو المغير

وأقف أخيراً عند هذا البيت الواحد فقط:

أنا من أمس أمتي عزةٌ كبرى

ومن يومها، صغار كبير

- ومن النشيد /١٥/: أقف عند هذه الأبيات، حيث يوضح نديم، أحد أسباب لجوئه للخمرة:

إسقنيها تنشىٌ في يبس الحلق

نشيش النيران في الأعواد

إسقنيها، أرقّ من قشرة النور

وأقسى من منجل الحصاد

إسقنيها أحنٌ من حلمة النهد

على الطفل، ليلـة الميـلاد

ودعوني أذيب في الخمر أنفاسي

وفي الشعر، ساخراً بالعباد

أتركوني، أغبٌ لأسلم بعض الحين

من عـار أمتي؛ وبـلادي[٤١]

- وأجمل أخيراً، المفاصل الرئيسة لحياة الشاعر نديم محمد بكل ما فيها من ألم إبداعي كما يلي:

أولاً: ابتدأ شريط الآلام عند هذا الشاعر، منذ مقتبل الشباب، انطلاقاً من تميزه وفرادته، وإحساسه بالغربة. وهذا ما جعله يتمرد على الأعراف والتقاليد. وكان لشعوره الاغترابي، ومزاجه السوداوي، أثر كبير في إشعال الملل والقلق والسأمة في أعماق نفسه. ولكن هذا الإحساس لم يجعل منه زاهداً، بملذات الحياة، بل اندفع إليها بلا هوادة، وهذا ما زاد في آلامه وخيباته.

لم يكن نديم يعرف الوسطية في تصرفاته. فنراه يندفع في الشكوى من الحياة، حتى حدود الموت. ولكنه يغرق في ملذاتها وحتى حدود الموت أحياناً.

ثانياً: لقد ازداد إحساس نديم بالغربة

بعد عودته من فرنسة، نتيجة لصراع ثقافتين متناقضتين في نفسه، وكذلك نتيجة لاحتياجاته المادية، فعليه منذ الآن أن لا يبقى معتمداً على والده في تأمين نفقاته. ويدخل عالم الوظيفة، ويطلع من خلالها على ما في دوائر الحكومة من فساد، ومن عناصر إفساد. وعلى ما في المجتمع من تفاوت طبقي، ونفاق اجتماعي، فيزداد ألماً، وهماً، واهتماماً، وتتفتح في نفسه بذور الثورة الاجتماعية، وهذا ما سيدفعه إلى الانتساب للحزب العربي الاشتراكي.

ثالثاً: ويخوض تجربة حب عنيف، مع فتاة من أسرة تنافس أسرته بالرغم من القرابة التي تجمعهما. وتفشل التجربة، ويجن جنونه، ويكتب ديوان (آلام).

وقد نقل عن صاحبة هذا الديوان، بأنها أحبت نديم، وقالت لو أنها وجدت فيه رجلاً قادراً على بناء أسرة مستقرة، هانئة، لما تعدّته إلى غيره. وربما كانت صادقة في هذا القول. فنديم سوداوي المزاج، متناقض الطباع.

رابعاً: لم يبق نديم سجين أوجاعه الذاتية. بل جذبه تيار السياسة إلى ساحات الهم الوطني والقومي. فنراه يمتطي صهوة النهوض الشعبي في بلاده، ليصل إلى وحدة ١٩٥٨م. فيمدح عبد الناصر مع الوحدة. ويهجوه بعدها. ثم يرثيه رثاءً حاراً عند موته ١٩٧٠م.

خامساً: لقد ابتلي نَديم، إضافة إلى الآلام النفسية، والعاطفية، والسياسية بالآلام الجسمية، من خلال مرض لازمه منذ ١٩٤٩م. يشتد حيناً ويهدأ أحياناً. مسبباً له الكثير من الآهات والغصّات وخاصة بعدما استكان في أحضان عيشة بسيطة، متواضعة في طرطوس.

سادساً: وبقي نديم، ذو الثقافة الواسعة، والعقل المستنير، والطبع الحاد؛ يراقب الناس من خلال ثقوب احتياجاته؛ وهم يتنازعون دنياهم. ويراقب أيضاً سفينة أمته وهي تغرق رويداً رويداً في بحر السياسة الدولية، فيلجأ إلى الشعر، ويرسل القصائد الراعفة، غاضباً، ناقماً، شاكياً، هاجياً، محذراً، متألماً ولكن بعزة وإباء، وجنون من كبرياء.

سابعاً: وختاماً، لقد أحس نديم بمرارة الظلم، وبقي حتى آخر أنفاسه، وهو يردد هذا القول: (عشت عمري، منصفاً للجار، والصديق، والقريب، ولكنني لم أُنصف من أحد)[٤٢].

رحم الله الشاعر الكبير نديم محمد

الحواشي

(١) الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص ٧٠.
(٢) الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص (٤٤ - ٤٨).
(٣) الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢٣٠.
(٤) ديوان بدوي الجبل ص ٢٧٤.
(٥) الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص ٤٥.
(٦) الأعمال الكاملة - المجلد الثاني - ص ٢٦٩.
(٧) الأعمال الكاملة - المجلد الأول - ص ٨٨.
(٨) الأعمال الكاملة - المجلد الرابع - ص ١٩.
(٩) الأعمال الكاملة - المجلد الأول - ص ٦٩ ثم ص ٢٨٤.
(١٠) الأعمال الكاملة - المجلد الأول - ص ٥٧.
(١١) لامية العرب - ديوان الشنفرى.
(١٢) الأعمال الكاملة - المجلد الثالث - ص٢٧٧.
(١٣) الأعمال الكاملة - المجلد الثالث - ص٢٨٢.
(١٤) الأعمال الكاملة - المجلد الثالث - ص٢٨٢.
(١٥) الأعمال الكاملة - المجلد الثالث - ص١٧٩.
(١٦) الأعمال الكاملة - المجلد الأول، ص١٧.
(١٧) الأعمال الكاملة - المجلد الأول - ص ٤٩.
(١٨) الأعمال الكاملة - المجلد الأول - ص ٧٥.
(١٩) الأعمال الكاملة - المجلد الأول - ص ٨٠.
(٢٠) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٢٨٥.
(٢١) الأعمال الكاملة، المجلد الرابع - ص١٠٧.
(٢٢) الأعمال الكاملة، المجلد الخامس - ص٢٢١.
(٢٣) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٢٩٨.
(٢٤) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٣٠١.
(٢٥) الأعمال الكاملة، المجلد الرابع - ص٢٥٣.
(٢٦) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٣٠٢.
(٢٧) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٣٠٥.
(٢٨) الأعمال الكاملة، المجلد الخامس - ص٢٢٤.
(٢٩) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٣١٨.
(٣٠) الأعمال الكاملة، المجلد الرابع - ص٢٦٤.
(٣١) الأعمال الكاملة، المجلد الخامس - ص٢٤٤.
(٣٢) الأعمال الكاملة، المجلد الخامس - ص٢٣٧.
(٣٣) الأعمال الكاملة، المجلد الخامس - ص٢٤٠.
(٣٤) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٣٤١.
(٣٥) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٣١٥.
(٣٦) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٣٤٥.
(٣٧) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٢١٠.
(٣٨) الأعمال الكاملة، المجلد الثالث - ص٢٩٠.
(٣٩) الأعمال الكاملة، المجلد الثاني - ص٢٩١.
(٤٠) الأعمال الكاملة، المجلد الثاني -ص ٢٥٣.
(٤١) الأعمال الكاملة، المجلد الثاني - ص ٩٧.
(٤٢) الأعمال الكاملة، المجلد الأول - ص ٢٠.

❖ ❖ ❖

أبو فراس الحمداني في رومياته

قمر كيلاني (*)

تقديم:

أحمد أو (حمدان) بن حمدون من تغلب.. والحمدانيّون عشيرة كبرى كانت تقطن الموصل وما حولها من بلاد الجزيرة (بين العراق وسورية الآن). وتغلب تسكن الجزيرة من أقدم العصور.. اشتهر أفراد بني حمدان بحب المغامرة والشجاعة والبطولات، واستطاعوا في النهاية أن يبسطوا سلطانهم على الموصل وما حولها، وأول من فعل ذلك هو عبد الله أبو الهيجاء من بني حمدان، وقد تولى إمارة الموصل أيام المكتفي بالله العباسي ٢٩٢ هـ، واستمر تسلط الحمدانيين على هذه المناطق الى آخر القرن الرابع.

(*) أديبة وروائية وكاتبة سورية.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

بعد أبي الهيجاء انتقلت إمارة الموصل الى ابنه ناصر الدولة الحسن الذي تولى سنة ٣٢٤ هـ بعد أبيه، ثم استطاع علي بن عبد الله (سيف الدولة) بمؤازرة شقيقه ناصر الدولة أن يوسع الإمارة، وان يستولي على حلب، ثم يستقل عن أخيه (ناصر الدولة) في الموصل. وبعد سيف الدولة انتقلت الإمارة الى ابنه أبي المعالي ثم الى أحد أحفاده.. حتى انتهى أمر الحمدانيين في آخر القرن الرابع الهجري.

والذي يهمنا هو أبو فراس ابن عم سيف الدولة، وهو صغير بالنسبة لسيف الدولة ولد سنة ٣٢٠ هـ بينما ولد سيف الدولة سنة ٣٠٠ هـ. وقد قدر لأبي فراس أن تكون حياته سلسلة من الفواجع: فالفاجعة الأولى هي مقتل أبيه سعيد عندما كان أبو فراس في الثالثة ٣٢٣ هـ، والقاتل هو ابن أخيه ناصر الدولة. ويعتقد المؤرخون أن سعيداً هذا تواطأ مع الخليفة في بغداد ليبعد ابن أخيه عن إمارة الموصل، ويحكم مكانه، ويؤدي للخليفة أموال الخراج التي امتنع عن دفعها ناصر الدولة. ولما نقل هذا الأمر الى ناصر الدولة أرسل من قتل عمه سعيداً وأنقذ إمارته.

نشأ أبو فراس إذن يتيم الأب، واحتضنته أمه، وكانت (أم ولد) من السبايا الروميات. عندما قتل سعيد أخذت الأم أولادها وأصغرهم أبو فراس وأخذت تتنقل وإياهم في مواطن الحمدانيين في الجزيرة (المثلث الذي يقع بين الموصل وديار بكر وميافارقين في الشمال)، ثم عطف سيف الدولة على هؤلاء الأيتام الصغار فاحتضنهم ودمجهم في أسرته وأخذ يرعاهم ويربيهم كأبنائه. وكان سيف الدولة يعمل تحت إمرة أخيه ناصر الدولة. وفي سنة ٣٣٠ هـ كافأ الخليفة المكتفي الأمير علي بن عبد الله لبلائه في موقعة من المواقع ولقبه بسيف الدزلة، وكان سيف الدولة طموحاً فلم يشأ أن يثابر على العمل تحت إمرة أخيه وكان يرى أن بإمكانه إنشاء إمارة مستقلة، واستطاع أن يستبد بحلب وما حولها سنة ٣٢٠ هـ، وأنشأ دولة مستقلة وأصبحت حلب عاصمة الحمدانيين دون الموصل.

ومنذ سنة ٣٣٣ هـ أقام أبو فراس وأهله في كنف سيف الدولة في حلب. ويظهر أن سيف الدولة أعجب بابن عمه الصغير أبي فراس ورأى فيه من إمارات الشهامة والنبل والذكاء وحب المغامرة ما يتجاوب مع طباعه هو، ولذلك قربه منه وجعله أفضل أمير حمداني لديه وآثره على أولاده.. ولا أدل على ثقة سيف الدولة بأبي فراس من كونه أسند اليه بعد ثلاث سنوات من



دخوله حلب إمارة (منبج) وما حولها.. وهذه المنطقة من أخطر مناطق الدولة الحمدانية شأناً لوقوعها على طرف البادية من جهة ولكون (منبج) نفسها تعتبر ثغراً هاماً في منطقة الدفاع ضد البيزنطيين.

وبقي أبو فراس منذ ذلك الحين الى أن وقع في أسر الروم حاكماً لمنبج وما حولها.. وهذه المدة طويلة تمتد حتى وقوعه في الأسر سنة ٣٥١ هـ. ومع هذا فكان يتردد دائماً على (حلب)، ويحضر مجالس سيف الدولة، ويستشيره وكثيراً ما كان يصطحب سيف الدولة في غزواته في بلاد الروم، وكثيراً ما كان يخلف سيف الدولة أيضاً في (حلب) بعد ذهابه الى الغزوات. وهنا كان يغتاظ جداً من هذا البقاء لاعتقاده أنه خلق للحرب والعراك وله عدة قصائد يعاتب فيها ابن عمه عتاباً مريراً لأنه لم يصطحبه معه الى الحرب.

كيف قضى أبو فراس هذه المدة الطويلة في (منبج)؟

هذا شيء يمكن استنتاجه بسهولة من قراءة ديوانه. كان يتلهى بنظم الشعر، والصيد، وبالحملات التأديبية للقبائل التي تعيث فساداً في تلك الجهات، وكان يشارك (سيف الدولة) في غزواته أو يخلفه في حلب.

الشيء الهام في حياة أبي فراس دخوله في الأسر وبقاؤه هناك مدة طويلة نظم فيها الروميات. متى وقع في الأسر؟ يقولون سنه ٣٥١ هـ، وأنه بقي هناك الى أوائل

سنة ٣٥٥ هـ، فيكون قد قضى في الأسر أربع سنوات وعدة اشهر ومنهم من يقول إنه وقع أسيراً سنه ٣٤٨ هـ وبقي الى حوالي سنة ٣٥٥ هـ أي سبع سنوات وزيادة. ومنهم من يقول إنه وقع سنة ٣١٤ هـ الخ....

التنوخي: وقع أسيراً ووقع الفداء سنة ٣٥٥ هـ.

الثعالبي: لا يذكر سنة وقوعه ولا سنة فكاكه.

ابن ظافر الازدي (من مخضرمي القرن الخامس والسادس): سنة ٣٥١ هـ وقع في الأسر.

ابن الأثير: (الكامل) حوالي سنة ٣٥١ هـ في شهر شوال أسرت الروم أبا فراس.

ابن العديم: أسر أبي فراس سنة ٣٥١ هـ.

ابن العميد: سنة ٣٤٨ هـ أسر الروم أبا فراس.

ابن خلكان (٦٨١ هـ): أسر أبو فراس سنة ٣٤٨ هـ وفداؤه سنة ٣٥٥ هـ.

أبو الفداء: سنة ٣٥١ هـ في شوال أسرت الروم أبا فراس.

الذهبي: يصر على كون أبي فراس أسر مرة واحدة سنة ٣٥١ هـ.

إذن يجب أن نسلم مبدئياً انه وقع في الأسر سنة ٣٥١ هـ وبقي الى ٣٥٥ هـ. والمهم أن أبا فراس لم يشر الى شيء في ديوانه ولو وقع في الأسر مرتين لذكر ذلك.

فداء أبي فراس وخروجه من الأسر:

حاول أبو فراس منذ وقوعه في الأسر مكاتبة ابن عمه ليفاديه، والروم قد اشترطوا لذلك أن يطلق سيف الدولة كبار الأسرى من الروم، ولم يقبلوا المال في فدائه وأصروا على الاستبدال، ولكن سيف الدولة أبى أن يخص ابن عمه دون سواه الى أن جرى الفداء العام سنة ٣٥٥ هـ.

كيف قضى أبو فراس هذه المدة في الأسر؟

كما يذكر أبو فراس في شعره وكما ذكر المؤرخون كان وقوع أبي فراس في الأسر مظهراً من مظاهر حماسته وطيشه في آن واحد، فقد كان يقوم بجولة في ضواحي (منبج) والأكثر أنها رحلة صيد في عدد لايتجاوز المئة، والروم يحاولون إيقاع أبي فراس في الأسر لقربه من الثغور أولاً، وليكون لديهم رهينة يطلق سيف الدولة من أجلها ما بيديه من رهائن ثانياً. كان في وسع أبي فراس أن يعود الى (منبج) وينجو ولكنه كان شاباً فائراً متهوراً فلم يرض أن يدير ظهره وأن يصغي لنصيحة من كان معه، وثبت للمعركة الخاسرة سلفاً، وانفض عنه معظم أصحابه الذين يهجوهم في شعره. ثبت وهو يعلم أنه سيقتل لكن سوء

حظه أدى به الى الجراح فأُخذ وقد تحطم نصل في فخذه فنقل الى (خرشنة)، وهي لا تبعد كثيراً عن (حلب)، هناك قضى المدة الأولى من أسره، وأخذ الروم يعالجونه من جراحه ويظهر أنها كانت خطرة لأنه يتحدث عنها في شعره وفي الوقت نفسه أطمعوه بحريته إذا استطاع أن يقنع ابن عمه بافتدائه وإطلاق البطريق وابن أخت الملك.

وكتب أبو فراس الى سيف الدولة نثراً وشعراً في هذا الموضوع، ولكن سيف الدولة لم يلب طلبه فتألم أبو فراس ألماً شديداً، وخاب ظنه بابن عمه الذي أخلص له واعتبره أباً له بعد أبيه، واسودت الدنيا في وجهه حتى خيل اليه أن كل أصحابه في حلب و(منبج) قد أخذوا يدسون له عند سيف الدولة. ولما أخفقت المفاوضات بين الروم وسيف الدولة ويئس الروم من استرجاع أسراهم نقل أبو فراس الى القسطنطينية وبقي حتى سنة ٣٥١ هـ. وهناك كان موضع عطف الروم وحبهم أولاً لأنه أمير ولأنه جرت العادة أن يعامل الأسرى لدى الطرفين معاملة حسنة، ومن جهة اخرى ربما كان لخؤولة أبي فراس بعض السبب في عطف الروم عليه، ونجد أبا فراس في رومياته يقارن بين أعمامه العرب وأخواله الروم.

ما هو السبب الحقيقي لامتناع سيف الدولة عن الفداء؟

أبو فراس يظن أن الأمر أمر كيد وحسد ووشايات، ولكن من يطالع تاريخ الدولة الحمدانية في هذه البرهة يرى أن هناك أسباباً اخرى من نوع أخطر هي التي حالت دون الفداء، هذه الأسباب تعود الى أن سنة ٣٥١ هـ، هي في نظر التاريخ سنة انهيار الدولة الحمدانية وإعلاء كلمة الروم. وفي سنة ٣٥١ هـ يغزو الروم بقيادة (نقفور) ثغور الدولة الحمدانية ويحتلون حلب ويقتلون معظم سكانها ويعودون بعدد من الأسرى يبلغ (٢٠) ألفاً كما يقال، ويهرب سيف الدولة نفسه وبعد أن يخرج الروم يعود سيف الدولة يرمم ويصلح ولكن هذه الغزوة الشنيعة حطمت أعصابه وأنذرته بأفول نجمه. ومنذ ذلك اليوم أصبح الروم لا ينهزمون في معركة وكل سنة يعودون من معاركهم سالمين غانمين. في مثل هذه الأحوال لم يكن في وسع سيف الدولة أن يفرط بهؤلاء الأسرى بسهولة وهناك أسباب ثانية منها مرض سيف الدولة بالفالج الذي بدأ سنة ٣٥١ هـ، وأصبح في حروبه يُحمل حملاً وتنقل له قبة. وهناك أيضاً أسباب اخرى: كثير من رجال سيف الدولة خانوه، ومن أشهر هذه الخيانات هي تلك التي اقترفها (نميا) وقد أرسله سيف الدولة ليبعد أسرى الروم

فذهب الى ديار بكر وشق عصا الطاعة، ولكن سيف الدولة استطاع أن يرجعه الى الخضوع وهذا مما أخر الفداء.

ولما أحس سيف الدولة بنهايته أراد أن يختم حياته بعمل عظيم فافتدى كل المسلمين من الأسر.. وبعد الفداء العام بأشهر مات سيف الدولة، ولم يعنه على هذا العمل العظيم إلا موت أخته خولة التي ورث منها (٥٠٠) ألف دينار فافتدى الأسرى.

هذه كلها أسباب وجيهة، ولكن أبا فراس لم يكن مطلعاً على هذه الحقائق فظل حانقاً مغيظاً يعاتب ابن عمه أشد العتاب.

بعد إطلاق سراح أبي فراس سنة ٣٥٥ هـ خرج وقد تغيرت نفسيته، فلما تولى الحكم بعد سيف الدولة ابنه أبو المعالي والحكم الفعلي لقرعويه اتجه أبو فراس نحو (حمص) محاولاً الاستقلال، فحاربه قرعويه في قرية (صدد) وانتهت المعركة بموت أبي فراس.

الروميات: عدد الروميات والمعاني الرئيسية التي تدور حولها:

لا نستطيع بالضبط أن نحدد عدد الروميات لأن هناك مقطوعات قد تكون نظمت في بلاد الروم ولا يستنتج من معانيها ما يدل على ذلك، وفي ديوانه لم تذكر مناسبة كل قطعة، فهناك مقطوعات كثيرة جاءت غفلاً من كل مناسبة أو تاريخ للنظم. أما المقطوعات والقصائد التي أشير في الديوان الى كونها نظمت أثناء أسر أبي فراس وتلك التي يستنتج منها مناسبة نظمها وإن لم يشر الديوان الى ذلك فعددها جميعاً ٤٧ منظومة بين قصيدة مطولة ومقطوعة صغيرة.

وسنعنى بهذه على أن ما فيها صريح وعلى أنها نظمت في بلاد الروم. هذه الروميات منها ٢٨ قصيدة أي ما تجاوز عدد أبياتها ٨ فصاعداً.. وهناك مقطوعات من ستة أبيات الى ٦٦. والى جانب هذه القصائد هناك ١٩ مقطوعة قصيرة عدد أبياتها أقل من ٧ ومجموع أبيات هذه المنظومات ٩٠٠ بيت.

وهذا كما نرى جزء قيم من ديوان أبي فراس.

المقطوعة رقم (١٢): عدد أبياتها (٣) مطلعها:

وعلة لم تدع قلباً بلا ألم

سرت الى طلب العليا وغاربها

المقطوعة رقم (١٦): عدد أبياتها (٤٨) مطلعها:

أما لجميل عندكن ثواب

ولا لمسيء عندكن متاب

المقطوعة رقم (١٧): عدد أبياتها (٣)
مطلعها:

إن في الأسر لصبا
دمعة في الخد صب

المقطوعة رقم (١٨): عدد أبياتها (٢٦)
مطلعها:

أسيف الهدى وقريع العرب
علام الجفاء وفيم الغضب

المقطوعة رقم (١٩): عدد أبياتها (١٩)
مطلعها:

زماني كله غضب وعتب
وأنت علي والأيام إلب

المقطوعة رقم (٢٠): عدد أبياتها (٣)
مطلعها:

ولا تصفن الحرب عندي فإنها
طعامي مذ بعت الصبا وشرابي

المقطوعة رقم (٢١) مطلعها:

يا عيد ما عدت بمحبوب
على معنّى القلب مكروب

القصيدة رقم (٢٢): عدد أبياتها (٦٦)
مطلعها:

أبيت كأني للصّبابة صاحبُ
وللنوم مذ بان الخليط مجانب

المقطوعة رقم (٢٣): عدد أبياتها (١٠)
مطلعها:

ندبت لحسن الصبر قلب نجيب
وناديت بالتسليم خير مجيب

المقطوعة رقم (٢٤): عدد أبياتها (١٨)
مطلعها:

أتزعم يا ضخم اللغاديد أننا
ونحن أسودُ الحرب لا نعرف الحربا

المقطوعة رقم (٤١) مطلعها:

قناتي على ما تعهدان صليبة
وعودي على ما تعلمان صليب

المقطوعة رقم (٤٩): عدد أبياتها (٩)
مطلعها:

يا ليل ما أغفل عما بي
حبائبي فيك وأحبابي

المقطوعة رقم (٥٨): عدد أبياتها (٢)
مطلعها:

وما هو إلا أن جرت بفراقنا
يد الدهر حتى قيل من هو حارث

المقطوعة رقم (٦٠) مطلعها:

أبا المنصور خانتني ثقاتي
فمهد لي على العدوي سرجي

(جرت العادة على عدها من الروميات ولا يستنتج منها شيء يدل على أنها نظمت في الأسر).

المقطوعة رقم (٧٩) مطلعها:

أوصيك بالحزن لا أوصيك بالجلد

جلّ المصاب عن التعنيف والفند

المقطوعة رقم (٨٤): عدد أبياتها (٢) مطلعها:

لقد كنت أشكو البعد منك وبيننا

بلاد إذا ما شئت قربها الوخد

القصيدة رقم (٨٧): عدد أبياتها (٥٢) مطلعها:

دعوتك للجفن القريح المسهّد

لديّ وللنوم القليل المشرّد

(ولعلها أول رومية)

المقطوعة رقم (١٠٦) مطلعها:

جعلوا للالتقاء كل سبت

فجعلناه للتزاور عيدا

المقطوعة رقم (١٥٧): عدد أبياتها (١٩) مطلعها:

لأيكم أذكر

وفي أيكم أفكر

المقطوعة رقم (١٥٩): عدد أبياتها (١٠) مطلعها:

إن زرت خرشنة أسيرا

فلكم أحطتُ بها مُغيرا

القصيدة رقم (١٦٠): عدد أبياتها (٥٤) مطلعها:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهي عليك ولا أمر

المقطوعة رقم (١٦٣) مطلعها:

أيا أمّ الأسير سقاك غيث

بكُره منكِ ما لقي الأسير

المقطوعة رقم (١٨٦): عدد أبياتها (١١) مطلعها:

وما كنت أخشى أن أبيت وبيننا

خليجان والدرب الأشمّ وآلس

المقطوعة رقم (١٩٧): عدد أبياتها (٣٥) مطلعها:

أبى غرب هذا الدمع إلا تسرعا

ومكنون هذا الحب إلا تضوّعا

المقطوعة رقم (٢٠٢): عدد أبياتها (٢) مطلعها:

ما للعبيد من الذي

يقضي به اللهُ امتناعُ

المقطوعة رقم (٢١٧): عدد أبياتها (٧) مطلعها:

يا خليليَّ بالشآم أفيقا

هل تحسّان لي رفيقا رفيقا

المقطوعة رقم (٢٢٤): عدد أبياتها (٢) مطلعها:

بالكُرْه مني واختيارك

إلا أكـــون حـــليـــف دارك

المقطوعة رقم (٢٢٥) مطلعها:

إليك أشكو منك يا ظالمي

إذ ليس في العالمُ معدٍ عليكْ

المقطوعة رقم (٢٢٨): عدد أبياتها (١٠)

مطلعها:

يا عَمَّر الله سيفَ الدين مغتبطاً

فكل حادثة يُرمى بها جَلَلُ

المقطوعة رقم (٢٥٧): عدد أبياتها (٣)

مطلعها:

ما لنجوم السماء حائرة

أحالها من بروجها حالي

المقطوعة رقم (٢٥٩): عدد أبياتها (٤)

مطلعها:

مصابي جليل والعزاءُ جميل

وظني بأن الله سوف يُديل

المقطوعة رقم (٢٦٠) مطلعها:

هل تعطفان على العليلِ

لا بالأسير ولا القتيلِ

المقطوعة رقم (٢٦١): عدد أبياتها (٦)

مطلعها:

ولله عندي في الإسار وغيره

مواهبُ لم يُخصص بها أحدٌ قبلي

المقطوعة رقم (٢٦٢): عدد أبياتها (٧)

مطلعها:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة

أيا جارتا لو تشعرين بحالي

المقطوعة رقم (٢٦٤): عدد أبياتها (٢٤)

مطلعها:

قف من رسوم المستجا

ب وحيّ أكناف المُصَلَّى

القصيدة رقم (٢٦٥): عدد أبياتها (٤٥)

مطلعها:

يا حسرةً ما أكاد أحملُها

آخرها مزعج وأولُها

المقطوعة رقم (٢٦٨): عدد أبياتها (٢)

مطلعها:

قد عذُب الموت بأفواهنا

والموت خير من مقام الذليلِ

المقطوعة رقم (٣٠٠): عدد أبياتها (٧)

مطلعها:

يا سيديْ أراكما

لا تذكران أخاكما

المقطوعة رقم (٣٠١): عدد أبياتها (٢٣)

مطلعها:

يعز على الأحبة بالشآم

حبيب بات ممنوعَ المنام

القصيدة رقم (٣٣٢): عدد أبياتها (٦٤)
مطلعها:

أتعزُّ أنت على رسوم مغانِ

فأقيم للعبرات سُوق هوانِ

المقطوعة رقم (٣٦٣): عدد أبياتها (١٥)
مطلعها:

لولا العجوز بمنبج

ما خفت أسباب المنية

هذه الروميات الى من أرسلها أبو فراس؟

رأينا أن عدداً منها قد أرسل الى سيف الدولة وبعضها الى أمه وغيرها الى أخيه (أبي الهيجا) أو بعض أقاربه من الحمدانيين (ولديّ سيف الدولة) او أصدقائه في حلب. وهناك مقطوعات كان ينظمها ويحتفظ بها ولم يرسل بها الى أحد يتحدث فيها عن حاله في الأسر او عن آلامه.

ما هي المعاني الشعرية الكبرى التي تنطوي عليها الروميات؟

النسيب: فأبو فراس على الرغم من أسره وحزنه يبتدئ عدداً من قصائده بالنسيب وهو إنما يفعل ذلك على سبيل التقليد من جهة وتعللاً من جهة اخرى، واشهر هذه القصائد: أراك عصي الدمع..... التي يدور معظمها على النسيب.

وكذلك نجد النسيب في المقطوعة (١٦) (٢٢) (١٦٧) (٣٣٢).

الفخر: وهو في ذلك يفخر بنفسه وحمدانيته وفروسيته وبطولته وبشخصيته وأخلاقه ويحاول دائماً أن يظهر بمظهر القوي المتجلد الذي لم تنل منه المصائب (١٦) (١٨) (١٩) (٢٠) (٢١) الخ...

الشكوى: فهو يشكو من الزمان ويصف أحزانه وآلامه في غربته ولكن شكواه بصورة خاصة كانت من أصدقائه الذين كان يخيل اليه أنهم حالوا عن عهده وانقلبوا عليه.

التعريض بالحساد والتنديد بالشامتين: فقد كان يخيل اليه في غربته أن جميع الناس قد أصبحوا حساداً له وأنهم شامتون لمصابه وهذا المعنى في رومياته يضارع شكوى المتنبي من حساده.

النجوى الوجدانية: وهكذا نسمي هذا النوع من المقطوعات القصيرة التي يعمد فيها الى أسلوب في التعبير عن عواطفه يبلغ في الرقة والتأثير حداً بعيداً.

كقوله:

يا ليل ما عدت بمحبوب

على معنّى القلب مكروب

وقوله:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة

أيا جارتا لو تشعرين بحالي

وقوله:

يا ليل ما أغفل عمّا بي

حبائبي فيك وأحبابي

هذه هي المعاني الكبرى ولكن تتفرع عنها فروع اخرى: وصفه لجراحه الجسيمة في الأسر، والمعلوم أنه لم يشف من جراحه بسهولة.

يشير أيضا الى القيود التي وضعت في يديه ورجليه أثناء الأسر، والمعلوم أنها لم توضع في أطراف أبي فراس إلا في الفترة الأولى من أسره ولبعض الأوقات التي أسيء فيها الى أبي فراس رداً على معاملة سيف الدولة السيئة لأسرى الروم:

يا حسرة ما أكاد أحملها...

وصف في هذه القصيدة وصفاً مؤلماً

وصفه لمعاملة الروم له: وهذه المعاني ربما كانت سيئة أحيانا واخرى حسنة جداً وإذ ذاك يتحدث عن هذه المعاملة بأسلوب ممزوج بالفخر.

ولله عندي في الإسار وغيره

مواهب لم يخصص بها أحد قبلي

وحسن معاملة الروم إياه كان يدفعه الى مقارنة أعمامه العرب مع أخواله الروم. وهذه المقارنة من المعاني المتكررة في الروميات. وهذا ليس معناه انه سيحمد للروم كل ما يفعلونه ولن تثور ثورته وحقده على الروم وستتكرر دائماً في الروميات حتى أنه يهجوهم بشكل لاذع مؤلم:

أتزعم يا ضخم اللغاديد أننا

ونحن أسود الحرب لا نعرف الحربا

وقوله:

يعزّ على الأحبة بالشآم

حبيب بات ممنوع المنام

المعاني التي تنطوي عليها الروميات الموجهة الى سيف الدولة:

حبه وإخلاصه لابن عمه: هذه أولى الأفكار التي كان يحرص أبو فراس على التعبير عنها ونرى أبا فراس يكرر هذا المعنى في مناسبات كثيرة، ولا نعتقد إلا أن أبا فراس كان صادقاً في حبه هذا.. إذ يقول:

ولو أنني أكننته في جوارحي

لأورق ما بين الضلوع وفرّعا

ويقول:

شريتك من دهري بذي الناس كلهم

فلا أنا مبخوس ولا الدهر باخس

وملكتك النفس النفيسة طائعاً

وتبذل للمولى النفيس النفائس

ويقول:

وهبت شبابي والشباب بضنة

لابلج من أبناء عمي أروعا

الشوق: وهو في الوقت ذاته يكثر من التعبير عن تشوقه الى ابن عمه بعد طول الغربة. وهذا المعنى - معنى الشوق الى سيف الدولة - يكرره في أكثر من رومية. يقول في خاتمة إحدى رومياته:

فلا يحرمني الله رؤياك إنها

نهاية آمالي وغاية مقصدي

ويتظاهر أبو فراس في رومياته التي يخاطب فيها سيف الدولة بالاستسلام لمشيئة ابن عمه وقبول كل ما يصدر عنه من إحسان وإساءة بصدر رحب وقلب لا حد لتحمله. وقد عبر عن هذا الاستسلام في أبيات كثيرة. يقول:

ولكنني راضٍ على كلّ حالة

ليُعلم أيّ الحالتين سراب

ويقول:

فليتك تحلو والحياة مريرة

وليتك ترضى والأنام غضابُ

وليت الذي بيني وبينك عامر

وبيني وبين العالمين خراب

إذا نلت منك الودّ فالكلّ هيّن

وكلّ الذي فوقَ التراب تُراب

ويقول:

فإن يجف في بعض الأمور فإنني

لأشكره النعمى التي كان أودعا

ونجد أبا فراس يكثر من مدح ابن عمه والثناء عليه وذكر مزاياه التي عرف بها كرفعة النسب والعطف والحلم والشجاعة والكرم الخ...

ويقول: وأنت الكريم وأنت الحليم

هذا المديح تمهيد لمطالب اخرى كطلب الفداء مثلاً... وهذا المديح ليس إلا أفكارا اقتضتها المناسبة، أما المعاني الأساسية فهي من غير هذا الضرب.

ما هي المعاني الأساسية؟

هل استصراخ سيف الدولة والاستنجاد به والتصريح فيما يعلق عليه من أمل في افتدائه وتخليصه من الأسر؟ وهذا لا يتم دون بعض الأماديح والتعبير عن حبه له وتعلقه به. هذا الاستصراخ نجده يختلف قوة وضعفاً من رومية الى اخرى ولكنه مبثوث على كل حال في كل الروميات التي كتب بها أبو فراس الى ابن عمه. يقول:

دعوتك للجفن القريح المسهد

لدي وللنوم القليل المشرد

ويقول:

فلا تترك الأعداء حولي يفرحوا

ولا تقطع التسآل عني وتقعُدِ

ولكي يستجيب ابن عمه لهذا الطلب نرى أبا فراس حريصاً على تذكير سيف الدولة بصلات القربى وبإخوة السلاح وبما سبق بينهما من عهود ومواثيق وذمم. هذا التذكير أيضاً يتكرر في معظم روميات أبي فراس والغاية منه واضحة جداً لأنه يريد أن يعطف قلب سيف الدولة عليه. يقول:

تلك المودات كيف تهملها

تلك المواعيد كيف تغفلها

وهو في رومياته يحرص على أن يذكر ابن عمه بكونه قائداً من قواد جيوشه وأن الدولة الحمدانية والعالم الإسلامي بحاجة اليه والى أمثاله. ونرى أبا فراس في الوقت ذاته يذكر سيف الدولة بحسن بلائه معه في قتال الروم ويقول له بصراحة في كثير من الأحيان بأنه ليس في وسعه أن يستغني عن أمثاله من أمراء بني حمدان:

ويقول:

متى تخلف الأيام مثلي لكم فتى

طويل نجاد السيف رحب المقلد

متى تلد الأيام مثلي لكم فتى

شديداً على البأساء غير ملهّد

فإن تفتدوني تفتدوا شرف العلا

وأسرعَ عوّاد إليها معوّد

يطاعن عن أعراضكم بلسانه

ويضرب عنكم بالحسام المهند

فما كل وقاف له مثل موقفي

ولا كل وراد له مثل موردي

هذه الفئة الثانية الغاية منها إثارة الذكريات المنوعة في نفس ابن عمه سيف الدولة كي يستجيب لندائه ويفك أسره.

ننتقل الى الفئة الثالثة من المعاني وهي معاني العتاب فأبو فراس يشير في رومياته أكثر من مرة الى عتب سيف الدولة عليه وعدم رضاه عنه ويظهر أن سيف الدولة في بعض مجالسه كان يوجه بعض العبارات القاسية الى أبي فراس وكانت هذه العبارات تصل الى أبي فراس فتزيد ألمه ألماً وكان يشير اليها في رومياته فيقول:

أسيفَ الهدى وقريع العربْ

علام الجفاء وفيم الغضب

<u>ما هي أسباب هذا العتاب الذي كان يوجهه سيف الدولة الى أبي فراس؟</u>

هناك أسباب كثيرة منها كونه قد وقع في الأسر وكان في وسعه أن ينجو بنفسه وأن يوفر على سيف الدولة مؤونة التفكير في أسره وفكاكه، وهنا نرى أبا فراس يحاول بوضوح أن يدافع عن نفسه مبرراً وقوعه في الأسر، وخلاصة هذه المعاذير التي يأتي بها هي أن أبا فراس ربيب سيف

الدولة فلم يكن في وسعه أن يقبل الفرار ولو كان فيه نجاته من الأسر ثم انه كان يقول: إنني دخلت المعركة وأنا راغب في الموت لأن الأعداء كانوا أكثر عدداً ،ولم يكن في وسعه أن يتغلب عليهم ثم يذكر سيف الدولة أنه سبق له أن ألقى بنفسه في مثل هذه المآزق دفاعاً عن سيف الدولة فلم يعتب عليه ولم يوجه له أدنى لوم.. وغايته من كل هذا أن يخفف من سخط أو عتاب سيف الدولة له. ولولا أن سيف الدولة عاتب عليه لما رأيناه يكرر هذا المعنى كلما اتيحت له المناسبة.

هذا سبب من الأسباب التي كانت تستثير عتب سيف الدولة، ولكن هناك أسبابا اخرى منها:

استعجال أبي فراس وحثه ابن عمه بدون هوادة على تقديم الفداء، ونعلم حالة الدولة إذ ذاك وأن سيف الدولة لم يكن يستطيع فداءه. وهذه القصائد المتوالية كانت تثير في نفس سيف الدولة شيئاً من العتب على الأسير الذي لا يفهم هذه الظروف وأحياناً كان أبو فراس يتضايق جداً في أسره فيغضب ويقول: إذا لم يشأ سيف الدولة أن يقدم فدائي فسأعمد الى مكاتبة سواء في خراسان وما حولها لاستعيد حريتي، ومثل هذا الكلام كان يصل الى سيف الدولة فيغضب ويوجه في مجلسه لابن عمه كلمات نابية. هذا الأخذ والرد كان يولد نوعاً من سوء التفاهم، ويظهر أن أبا فراس قال مثل هذا الكلام ولكنه انكره، ففي بعض قصائده ما يشير الى تفكيره باللجوء الى غير سيف الدولة في سبيل إطلاق سراحه.

وهناك طرق اخرى عبر بها شعراً عن عتبه على سيف الدولة وكم هو عاتب لإبطائه وتأخره عن دفع الفداء. والعتاب يتخذ أحيانا شكلاً عنيفاً فترى أبا فراس يقارن بين شقائه في الأسر وبين نعيم سيف الدولة في حلب ومثل هذه المقارنة قاسية لأنها ربما وصمت سيف الدولة بالأنانية والاستئثار وعدم التفكير بسواه.

يا ناعم الثوب كيف تبدله

ثيابنا الصوف ما نبدلها

وبهذه المناسبة نرى أبا فراس يقارن بين موقف الروم وبين موقف العرب منه هو خاصة، ومن قضية تبادل الأسرى بوجه عام: الروم يفكون أسره لدى التبادل العام، ولكن يخيل الى أبي فراس أن التصلب صادر عن سيف الدولة وأنه لا يريد سلوك الطريق التي يسير بها الروم وأبو فراس في معرض عتبه يقول لابن عمه بصراحة إن بقاءه في الأسر او موته هناك سيلحق العار به وبالحمدانيين جميعاً.

فلا كان كلب الروم ارأف منكم

وارغب في كسب الثناء المخلد

ومن المعاني التي تتكرر في الروميات الموجهة الى سيف الدولة تحذير سيف الدولة من أولئك الذين يحاولون أن يحتلوا مكانة أبي فراس أثناء غيابه. فهو يقول محذراً ابن عمه من الثقة بهؤلاء لأن الإخلاص ينقصهم وليس في وسعه أن يستغني عن أبناء العروبة.

والفخر الذي تحدثنا عنه نجده كثيراً في الروميات الموجهة الى سيف الدولة ونجد أبا فراس يفتخر بنفسه ويضعها من سيف الدولة موضع الند.

ولكن يظهر أن هذا الذي سميناه سوء تفاهم لم يدم طويلاً ويظهر أن سيف الدولة استطاع في أواخر الأمر أن يفسر لابن عمه الأسباب التي كانت تحول بينه وبين افتدائه. ويظهر أن أبا فراس قد اقتنع بوجهة النظر هذه وأخذ ينتظر نهاية أسره بصبر وجلد. وهناك مقطوعات كثيرة يخيل إلينا بها أن أبا فراس قد نظمها في المدة الأخيرة من أسره يفهم منها انه عدل عن عتبه وأصبح يواسي ابن عمه ويشاركه وينتظر نهاية هذه المصيبة بصبر جميل:

بالكره مني واختيارك

ألا أكون حليف دارك

وهناك قصائد اخرى معدودة في الروميات لأن أبا فراس نظمها وهو أسير ولكنها لا تمت للمعاني التي ذكرناها بصلة.. وذلك لأن أبا فراس أثناء إقامته في بلاد الروم كانت تأتيه بعض الأخبار التي تتصل بالحياة الحربية أو السياسية من الدولة او يأتيه نبا لموت صديق او فرد من الأسرة الحمدانية فكان ينظم المقطوعات أو القصائد مشيراً الى هذه الحوادث ولكن أبا فراس لم يكن يضمن هذه الأشعار عواطف خاصة تتصل بحياته. مثل هذه المقطوعات تسمى: مقطوعات اقتضتها المناسبة، وكان في وسع أبي فراس أن ينظمها بعينها وإن لم يكن في الأسر ولكن عُدّت من الروميات لأنه قالها في بلاد الروم.

❖ ❖ ❖

جدلية الزمان والمكان في شعر المتنبي وأبي فراس

عصام شرتح(*)

تطمح هذه الدراسة إلى كشف رؤية دلاليّة مهمّة في الشعر العباسي، من خلال نتاج شاعرين مهمين يكادان يمثلان عصرهما خير تمثيل، نظرًا إلى أشعارهم الكثيرة في هذا الجانب. خاصة أن الدراسات المعاصرة قد أغفلت هذا الجانب على الرغم من أهميته. فقد كثرت في الآونة الأخيرة تلك الدراسات الأدبيّة والنقديّة التي تستقرئ بالمكان أو الزمان أو بكليهما معًا: النصّ الأدبي، واستجلاء مرامي أدبيته. والحقّ أنّ هذه الدراسات -مع كثرتها- ما زال بعضها يستكشف في النصّ ما يضاف إلى أبعاده الجمالية والحضاريّة والثقافية جميعها، من حيث بكارة الرؤى.

(*) ناقد وأديب سوري.

- العمل الفني: الفنان أحمد إبراهيم عبد العال.

وقد شغلت الحقيقة المكانية والزمانية فكر الفلاسفة قبل أن تشغل الدرس الأدبي، ومن الفلسفة -في تراسل بين العلوم- انتقلت إلى الفكر الأدبي. فصمويل الكسندر (١٨٩٥-١٩٣٨) الملقّب بفيلسوف (المكان والزمان والألوهية) يقيم مذهبه في الفلسفة الواقعية المحدثة على هذه الحقيقة: **فالحقيقة القصوى التي تتولّد عنها سائر الأشياء هي الحقيقة الزمانية المكانية (Time-Space)، والحقّ أنّه إذا كان في الإمكان التفرقة بين المكان والزمان فما ذلك إلاّ بطريقة أوليّة قبلية سابقة على التجربة، أمّا الواقع العيني نفسه فإنّه يشهد بأنه لا انفصال للمكان عن الزمان أو للزمان عن المكان»**[1]

وتكاد كلّ الدراسات الأدبيّة والنقديّة في تحليلها لنصوص تُجْمِع أن ليس ثمّة فصل بين الزمان والمكان، في سعيها إلى استكناه أدبيّة النصوص. ذلك أنّ طبيعة النصّ الأدبي مهما اختلف جنسه إنّما يدور في إطار أفعال تتم من خلال أحداث وأزمنة يستوعبها حيّز مكاني. فالزمان يكسب المكان هويته ومكانيته إن صحّ هذا التعبير.

إنّ المكان كما يرى «برجسون» «متجانس، والأشياء القائمة في المكان تكوّن كثرة متميّزة والمكان وسط متجانس مشابه لنفسه باستمرار في كل مكان، وهو حقيقة بدون كيفية».[2]

وما يمنح المكان هذه الكيفية هو الزمان؛ تفعيلاً لإكساب المكان ما يمكن أن نسميه بجماليات أو تجليات المكان؛ وفي المقابل لا قيمة للزمن الذي يظلّ مُفرّغًا من زمنيته أحداثًا وساعات وعدًّا؛ بلا مكان تجري فيه هذه الأحداث؛ بما يشعرنا بقيمة الزمن في تشكيل خارطة حياتنا ما دامت «دقات قلب المرء قائلة له إنّ الحياة دقائق وثواني».

يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي: «أنّ السؤال عن حقيقة الزمن قديم قدم التفلسف، بل قدم الإنسان الواعي نفسه، لشعور الإنسان بتأثير الزمان عليه تأثيراً هائلاً، وصعوبة فهم حقيقته إلى أقصى درجة، ذلك أنّ إشكال الزمان قائم في طبيعة الزمان نفسه من حيث إنّه دائم السيلان، وكما لاحظ أرسطو.. أنّ الأجزاء التي يتألف منها الزمان: أحدهما كان ولم يَعُد موجودًا، والثاني لم يأت بعد، والثالث لا يمكن الإمساك به، فأجزاؤه أعدام ثلاثة، وما يتألف من أعدام يبدو من المستحيل أن يشارك في الوجود»[3]

ولكننا يمكن أن نحترز على رؤية الدكتور البدوي في مفهومه للزمن بأبعاده أو بأعدامه الثلاثة، فنقول إنّ الزمان يستطيع أن يشارك في استكناه الوجود من خلال اختلاطه بالمكان الذي تجري فيه أحداث زمنيته، والنصوص في رؤى المبدعين والنقّاد تمنحه هذا الوجود.



أولاً -فلسفة الزمن عند المتنبي:

لم يكن المتنبي فيلسوفاً بمعنى الكلمة الصحيح؛ إذ ليس له آراء شاملة في أصل العالم والحياة أو الأخلاق، يقوم عليها نظام من الفكر متصل، متماسك؛ وإنّما له خطرات في الحياة والإحياء، منثورة هنا وهناك لا يجمع بينها سوى نفس الشاعر والجوّ الذي يسبح فيه ويتشرَّبه وهو لا يتوفّر على تعليل هذه الخطرات ودعمها منطقيًا بتؤدة وإسهاب، شأن الفلاسفة، ولكنه شديد الاعتقاد بها، شديد الإثبات لها، وكثيراً ما يدعمها بصورة مؤثّرة، أو دليل موجز يقرّان صحتها في نظره، بقوّة جازمة.

ولعلّ مصدر فلسفة المتنبي الزمانية حكمته التي اكتسبها من تجاربه وإلهامه، لا دراسة الفلسفة والتأملات في ما وراء الطبيعة، ووراء الزمان والمكان، وإن كان قد استقى أحياناً بعض حكمه ممّا وصل إليه من نظريّات اليونان، وآرائهم، وممّا أطلعته عليه ثقافته.

ولما كانت نفسيّة الشاعر مفطورة على القوّة والاعتداد والطموح، كانت فلسفته تعظّم القوّة وتقدسها، وتضحي بكلّ صغير ضعيف في سبيل كلّ كبير جبّار، مترفع عن الدنايا، وإذ لم يصادف طموحه سوى المعاكسات والإخفاق أغرق في التشاؤم،

والنقمة على الزمان، لأنّه لم يسعفه، وعلى الناس لأنّهم لم يحققوا أمله، فملوكهم لا يستحقون الملك، والشعب يرضى بالملاهي والبؤس، ويقيم على الذل.

إنّ فلسفة المتنبي الزمكانية، على الإجمال، فلسفة الأمل الطامح المؤمن بالقوّة، والأمل الخائب المثقل بالنقمة والثورة والتشاؤم.

فالمتنبي في فلسفته للزمان قلّما تعرض فيها لنظريات في مبدأ العالم ومنتهاه، وإنّما صرف همّه إلى الإنسان في حياته وأخلاقه، وعواطفه وعلاقته بالجماعة التي يعيش فيها، فجال فكره بين الحياة والموت، والقوة والضعف، واللذة والألم، والنيل والحرمان وما إلى ذلك، وتناولت حكمه سنن الحياة وصروفها، مهملة مصادرها ومصايرها.

ا- رؤيته الزمانية في الحياة:

الحياة في نظر المتنبي مسرح من مسارح تنازع البقاء، بل هي ساحة حرب، وميدان جهاد، لا يفتأ الناس فيها متجالدين من غير ما رحمة ولا هوادة، فلا يثبت غير القوي ولا يفلح سوى الشجاع الذي لا يهاب:

إنّما أنفسُ الأنيس سباعٌ
يتفارسْنَ جهرةً واغتيالا
من أطاق التماس شيءٍ غلابًا
واغتصابًا لم يلتمسه سؤالا(٤)

والحياة دار فناء لا يدوم فيها نعيم، ولا تثبت فيها حال، والناس فيها أفواج إثر أفواج، بين الوجود والفناء:

يُدَفِّنُ بعضنا بعضاً، وتمشي
أواخرُنا على هام الأوالي(٥)

ولكنّ الحياة على ما فيها من سرعة زوال، وقصر يعتوره الاضطراب والأوصاب، محبّبة إلى كل إنسان يتعلّق بها تعلقًا وثيقًا:

ولذيذُ الحياةِ أنفَسُ في النفـ..س
وأشهى من أن يُمَلَّ وأحلى
وإذا الشيخ قال أفٍّ، فما ملَّ
حياةً، وإنّما الضعفُ ملَّا(٦)

فالمتنبي يرى أن الإنسان محبٌّ للحياة على الرغم من مصاعبها وعقباتها، لأن لذائذ الحياة وشهواتها مغرية للإنسان مهما امتدّ به العمر أو الزمن.

ب- رؤيته الزمانية في الموت:

الموت من منظور المتنبي أمرٌ لابُدَّ منه، محتوم على كلّ حيّ، لأنّ الحياة من كسب الزمان والزمان لا شك مطالبٌ بها، والأجسام من تراب الأرض، وسوف تستعيد الأرض ما أخذ منها، ولذلك ينبغي ألاّ نجزع أمام الموت، وأن نستقبله كأمر محتوم:

نحن بنو الموتى فما بالنا
نعافُ ما لابُدَّ من شُربِه

تَبْجُلُ أيدينا بأرواحنا

على زمانٍ هُنَّ من كسبِه

فهذه الأرواحُ من جوّه

وهذه الأجسامُ من تربِه[٦]

فالمتنبي يرى أن الحياة من هبة الزمان فلا ينبغي أن نبخل بها، لأن الزمان لابُدَّ أن يأخذ ما وهبه سواء أكان ذلك عاجلاً أم آجلاً، لأنَّ الجسد تراب سوف يعود لمعدنه الذي خرج منه.

جـ- رؤيته الفلسفية في الزمان:

إنَّ الزمان أو الدهر -من منظور المتنبي- عدو الأحرار وكرام النفوس، فهو غير عادل يقسم الحظوظ والمواهب على الناس بتفاوت إذْ إنّه مطبوع على الجور يمنع التقاء العقل والحظ، وينتهك أبداً حرمة العقل فلا ينيله ما يحقّ له من التكريم والسلطان:

وما الجمع بين الماءِ والنارِ في يدي

بأصعب من أن أجمعَ الجدَّ والفهما[٧]

لهذا نقم المتنبي على الناس نقمته على الزمان، وقد بلغ المتنبي من حنقه على الزمان أن اعتبره غريمًا أو عدوًا يطارده ويعاكسه. ونظرته السوداوية هذه انعكست على علاقاته بمن حوله فنظر إلى أهل زمانه في هوّة من الصغارة والاحتقار، فرأى أنهم لا يستأهلون إلا التصغير والاحتقار لأنهم مجرَّدون من كل خلَّة حسنة، أو صفة إنسانيّة أو روحانية يمكن أن يتصف بها الإنسان النبيل:

«أذُمُّ إلى هذا الزمان أهيْلَه

فأعلمهم فَدْمٌ وأحزمهم وغدٌ

وأكرمهم كلبٌ وأبصرهم عمٍ

وأسهَدُهُمْ فَهْدٌ وأشجعهُمُ قِرْدُ

إذا ما الناسُ جرَّبَهُم لبيبٌ

فإني قد أكلتُهُمْ وذاقا

فلم أرَ ودَّهم إلاّ خداعا

ولم أرَ دينهم إلاّ نفاقا».[٨]

وهذه الأخلاق السيئة التي فُطِر عليها الناس ثابتة فيهم، لا يستطيعون عنها تحوّلاً، لأنّهم قد جبلوا على الأنانية والكراهية والخداع، ومن جبل على شيء شاب عليه، فالإنسان العاقل من منظور المتنبي من أقبل على الدنيا كما هي، مهملاً ملاهي اللذة، مسلحًا نفسه بالقوَّة، فلم يرتح إلى صديق، فإنّه ليس من صديق، بل عوَّل على نفسه، وطلب المجد في أسمى أشكاله:

إذا غامرت في شرفٍ مروم

فلا تَقْنَعْ بما دونَ النجوم

مضحيًا في سبيله أجلّ التضحيات،

غير متهيب شيئًا حتى الدم والموت، لأنّ النكوص والجبن ذلّة واستكانة وحرمان، في حياة تمضي ولا تعود.

وعلى العاقل أن يحذر الناس فلا يتّكل على أحد، ولا يشتكي إلى أحد، ولا يرحم أحدًا، وعليه أن يتصلّب فلا تغرّه دمعة باك أو بشاشةُ مبتسم، عالمًا أنّه ينال من الدنيا بالهول ما لا ينال بالرفق:

ومن عَرَفَ الأيّام معرفتي بها
وبالناسِ، روّى رُمْحَهُ، غير راحم

تلك سنّة الحياة -من منظور المتنبي- ازدراء للناس والزمان، وطموح إلى مجد رفيع، لا تنيله إلاّ القوّة أو الحيلة، وهي نوع من القوّة، والقوّة أصل الأخلاق والفضائل، ومحور المحامد والمناقب، وعليها أن تنقلب بطولةً، لا يشوبها أدنى ضعف، لأنّه:

من يَهُنْ يَسْهُلِ الهوانُ عليه
ما لجرحٍ بميّتٍ إيلامُ[9]

وإذا ما تعوَّد المرء الهوان، لم ينل من الدهر غير الهوان، إذ «لكلّ امرئ من دهره ما تعوّدا». وقد يكون الموت نتيجة هذه البطولة، وما همّ، فالحياة البسيطة غير جديرة بالعيش، والموت لابُدَّ منه، فلتحفل الحياة بالشجاعة والقوّة، ولتزه نهايتها بالشرف ولو داميًا!

خلاصة فلسفة المتنبي الزمانية والمكانية:

ليس أبو الطيب المتنبي من ذوي الحيرة والتردد والشك من آرائه، شأن أبي العلاء فهو يجزم في خواطره حتّى الغريبة منها، كأنّه يسنُّ شريعة، ويعتمد على فكره اعتمادًا شديدًا مطلقًا.

وقد بلغ في نظم آرائه أرقى غاية في التعبير، ففاق شعراء الحكم جميعًا في الجمع بين القوّة والإيجاز والإحكام، فجاءت أبياته عذبة بليغة، تنبض حياة وقوّة، وتشمل آفاقًا شاسعة، ومعرفة عميقة للنفس الإنسانية، لقنته إيّاها الآلام والأسفار والتجارب الواسعة، فاستطاع - كما قال إبراهيم اليازجي- «أن ينطق لا بألسنة الحدثان ويتكلّم بخاطر كل إنسان»[10] زِدْ على ذلك تعاليم أخلاقية سامية تلقن الترفع عن الدنايا، والصبو أبدًا إلى كل رفيع، والإقدام الجريء الذي يُحطّم كلّ صعوبة ولا يحجم عن عظيم. وهكذا جاءت حكم المتنبي، قسم كبير منها، قيمًا إنسانية رفيعة تسمو إلى مرتبة الشعر الخالد.

إلاّ أنّ هنالك بعض الآراء التي ينقصها الاتزان، فقد كان الشاعر، إبان شبابه، متهوّرًا في حبّ الثورة والدمار، وطلب الآمال الخيالية التي لا قرار لها ولا سبيل إلى تحقيقها؛ ثمّ هبطت ثورته أثناء كهولته.

إلاَّ أن بعض آرائه اتّسم إذْ ذاك بلون من التشاؤم كثيف، خاصة برؤيته للزمن؛ والناس من حوله الذين يزيدون من قسوة الزمن وهيمنته على من حوله. لهذا اعتمد المتنبي على نفسه في فلسفته ونظرته الوجودية إلى الحياة يقول عباس محمود العقّاد «**فاعتداد المتنبي بنفسه، وظهور شخصيته، وقوةُ طبعه وكثرة تجاربه، وحاجة الناس إلى الاستشهاد بأمثاله وحكمه في عصره، وتنافس الأمراء على اشتراء مدحه وكثرة حسّاده، هذه هي الخصائص التي انفرد بجمعها المتنبي فأشاعت ذكره، وحفظت شعره، وأنالته من المكانة في أدبِ العرب ما لم ينله شاعر سواه**»(١١).

ثمَّ يقارن العقاد بين فلسفة المتنبي وفلسفة (نيتشه الفيلسوف الألماني، وينتهي إلى القول: بأنَّ الفيلسوف الألماني ربّما وقف على شعر المتنبي أو فلسفته، إذ يقول«فمن قرأ شعر المتنبي ثم قرأ نيتشه لا يسعه أن ينسى الأوَّل حين يقرأ الثاني»(١٢)، ويضرب العقّاد أمثلة من نيتشه ويقابل بها أبياتًا من شعر المتنبي إذ يقول أيضًا: «وفن المتنبي قطعة من نفسه، لذلك كانت عليه سمات القوّة والطبع، وليس عليه رونق التصنع والتزويق في قوالب النظم»(١٣).

والجدير بالذكر أخيرًا فيما يخص فلسفة المتنبي الزمانية القول: لقد كانت مواطن كثيرة من حكميات المتنبي نواة لفلسفة أبي العلاء، أكسبها المعري اتساعًا وإسهابًا ولكنَّه أفقدها روعة أصلها.

أما فيما يخص المكان فإنَّ المتنبي في جلِّ أشعاره وقف عند الصحراء ووصفها بما فيها من حيوان ونبات، لا سبيل إلى استعراضها ومناقشتها.

❖ ماهية الزمن عند أبي فراس الحمداني:

تعريف الماهيّة الزمانية: إنَّ الزمن هو امتداد موهوم غير قار متصل الأجزاء «يدل على نهاية مفتوحة»(١٤). لقد نظر أبو فراس الحمداني إلى الزمن كأنه عدم يقود الإنسان إلى حتفه، لهذا أكثر في الرثاء من ذكر دلالات الزمن وعبثه بالموجودات من حوله، وهذا ما نستشفه في رثائه أخت سيف الدولة:

«أوصيكَ بالحزنِ لا أوصيكَ بالجلدِ
جلَّ المصابُ عن التعنيف والفندِ
إنّي أجلُّكَ أن تكفي بتعزيةٍ
عن خير مفتقدٍ، يا خير مفتقدِ
بي مثلُ ما بكَ من حزنٍ ومن جزعٍ
وقد لجأتُ إلى صبرٍ فلم أجدِ
أبكي بدمعٍ له من حسرتي مَددٌ
واستريح إلى صبرٍ بلا مدد»(١٥).

ولعلّ وقوع أبي فراس بالأسر قد جعله يتألم من الزمان ويقسو عليه كما قسا هو عليه بالسجن، فأخذ يُحمّل الزمان مصابه ووطأة الوحشة عليه، وتعسّر أحواله، وتذكره للأيام الماضية، وحنينه إلى الأحباء، والخلاّن المخلصين، وتشكيه من انقلاب الأصدقاء الذين قلَّ وفاؤهم، حتى حق له - كما المتنبي- أن يشكّ في حقيقة الصداقة، ولكنه مع كل ذلك واثق بالله ينتظر من لدنه الفرج عاجلاً أم آجلاً:

«مُصَابِي جليلٌ، والعزاءُ جميلُ

وظنّي بأنّ اللّه سوف يُدِيْلُ

جراحٌ، وأسرٌ، واشتياقٌ، وغربةٌ

أُحَمَّلُ، إنّي بعدها لحمولُ

جراحٌ تحاماها الأساةُ، مخوفةٌ

وسقمان، بادٍ منهما، ودخيل

أقلّبُ طرفي لا أرى غير صاحبٍ

يميلُ مع النعماء، حيثُ تميلُ

وصرنا نرى أنّ المُتاركَ مُحسنٌ

وأنَّ صديقًا لا يضرُّ، خليلُ».[16]

فها هو يأسى من مرارة الزمن وقسوة الأصدقاء الذين يميلون مع النعماء حيث تميل، متناسين الأصدقاء وأيام الود والخوالي التي قامت في ساعات الصفو واللهو والشراب فتراه في قصائده الوجدانية يتقطر شوقًا وحزنًا ورغبة في التخلص من قيود الأسر، فها هو يخاطب الحمامة ويناجيها ويبث لها حزنه وآلامه، وقسوة الزمن عليه في السجن:

«أقولُ وقد ناحتْ بقربي حمامةٌ،

أيا جارتا، هل تشعرين بحالي؟..

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا

تعالي أُقاسمكِ الهمومَ، تعالي

تعالي تري روحًا لديّ ضعيفةً

تردّدُ في جسمٍ يُعَذَّبُ، بالٍ..

لقد كنتُ أولى منكِ بالدمع مقلةً

ولكن دمعي في الحوادثِ غالٍ».[17]

لقد رأى أبو فراس في الزمن الفقد والوحدة والوحشة، وقد تفتقت هذه الرؤية لديه من ظلام السجن، الذي خيم عليه حزنًا وألمًا وقسوة، فها هو يرى في الزمن فقد الأحبة والأصدقاء، ومرارة الاشتياق:

يا طولَ شوقي إن كان الرحيل غداً

لافرّقَ اللّه فيما بيننا أبداً

يا من أصافيه في قربٍ وفي بُعْدِ

ومَنْ أخالصُهُ إن غابَ أو شهدا

راع الفراقَ فؤاداً كنتَ تونسه

وذرَّ بين الجفونِ الدمعَ والسُّهدا

لا يبعد اللّه شخصاً لا أرى أنساً

ولا تطيب لي الدُّنيا إذا بَعُدا

لقد كان لألم الأسر اليد الطولى في تكوين نفسية قصائده التي سميت «بالروميات»، والألم -كما هو معروف- يرقق العواطف، ويرهف الإحساس فيجعله متيقظًا لأخفى المشاعر، وقد يميط الستار عن مواطن في النفس مكتومة كامنة، فتتفجر عيون صافية لشعر صاف، ويهتدي الشاعر إلى موارد جديدة ثرّة. وهكذا جرى لأبي فراس الشاعر الوجداني السريع التأثر، الشديد الشعور، الذي قضى زمن شبابه في نعمة ومجد، يطمح إلى مستقبل زاهر، ثم أسر ولحق به من جرّاء الأسر ذلٌّ كثير، وتحطيم لآمال واسعة، وانكفاء على الذات لاكتناه معنى الحياة والتقاط العواطف. وناله ألم في الجسد وألم في النفس، وتنكّر له كل شيء، وعاودته ذكرى الماضي المجيد.

وزاده ألمًا ونقمة على الزمان ما بلغه من ارتياح ابن عمه إلى الحسّاد وأصحاب المكايد، الذين فرحوا بمصابه، وساءه أن يتناساه سيف الدولة الحمداني، ولا ينفكّ يرجيء افتداءه، ويعرض عن رسائله بأسبابها وعتابها واستعطافها وبعض ما فيها من تذكير الصنيع والتهديد.

وقد بلغه أيضًا ما كانت أمّه الكئيبة تتكبد من مرارة الأسى، وما كانت تحاوله في سبيله لدى سيف الدولة، فترد خائبة، «تمسك أحشاءها على حرقٍ أليمة ولوعة جارحة. فقام يعاتب سيف الدولة ويعزّي أمّه بالتجلُّد وانتظار الفرج من الله، حتى إذا توفيت رثاها بأبيات متفجعة، تتقطر حزنًا وكآبة:

«يا أمّتا، لا تحزني
وثقي بفضل الله فيّه!
يا أمّتا، لا تيأسي
لله ألطافٌ خفيّه
أوصيك بالصبر الجميل فإنه خيرُ الوصيّه».(١٨)

ثم يعاتب سيف الدولة وقسوة الزمان عليه، فيكفيه ما يعاني من حرمان الحريّة، وفقدانه الأم التي توفيت حزنًا وألمًا عليه. فكيف يتيح لنفسه أن يتناسا إخلاصه ووفاءه له ويتباطأ في فدائه، مستمعًا للحسّاد، ويردّ أمّه بخيبه مرّة:

بأيّ عذرٍ رددتَ والهةً
عليكَ دون الورى، معوّلها؟.

وكيف يرضى بالنعيم ويستلذ بالمبهجات واللذائذ وابن عمه في السجن، يعاني من الشقاء والعذاب ما يعانيه:

تلكَ المودّاتُ كيف تُهملها؟
تلك المواعيدُ، كيف تغفلها
أين المعالي التي عرفت بها
تقولها دائمًا وتفعلها؟

يا ناعمَ الثوبِ، كيف تُبدِلهُ؟

ثيابنا الصوفُ ما نبدّلها؟

*** شاعرية أبي فراس:**

١- المعاني والعاطفة:

لقد انبثق الشعر على لسان أبي فراس عن عاطفة قويّة، عميقة، صادقة إلى حد قلما بلغت إليه عاطفة في الشعر العربي المتداول. ومن هذه العاطفة استمد الشاعر معانيه، فما هو المشتغل بالفلسفة، ولا هو بالمفكر الذي يصمت، فيسود عقله على قلبه وخياله، إنّما هو الأمير الرقيق القلب، التي ما تزال العواطف تنتاب فؤاده، وقد يضعف أحيانًا حتى لا يطيق الصبر، ولا يمتنع عن التشكي والحنين الجزوع.

وإنَّ استلهامه للمعاني من العاطفة قد أكسبها تأثيرًا قويًا، ولكنها أتت غير عميقة ولا صامدة، وقلَّ أن تترك في النفس سوى رعشة المشفق أو حنو المؤاسي.

٢- الخيال:

أمَّا خيال أبي فراس فقد نالت منه العاطفة، فخفضت جناحه عن التحليق في الفضاء الفسيح لذلك قلَّت في شعر أبي فراس الصور الجميلة والتشابيه الناصعة ولذلك ترى في روميات أبي فراس مزيجًا من الشكوى في معظم صوره وكذلك نرى في هذه الروميات معاني الاستعطاف والعتاب والفخر والتعزية، والرثاء، والاعتصام بالصبر، وانتظار الفرج من الله الذي «يوقي ويُعَزّ».

٣- الأسلوب:

وليس في منظومات أبي فراس منطق غير منطق العاطفة، ودراية النباهة الفطرية. وأجمل مظهر لفنه العاطفي، ما ورد في الروميات، من تنويع الأساليب الخطابيّة، والتودّد ومزج الشكوى بالعتاب والفخر والاستعطاف والحنين، مزجًا رائعًا. وعليك بقصيدته المشهورة التي يقول في مطلعها:

«يا حسرةً ما أكاد أحملها

آخرها مزعجٌ وأوّلُها

فإنّك تجد فيها نموذجًا ناطقًا لأسلوبه وفنّه.

ولا يكاد الشعر يستحث أبا فراس حتى ينطلق لسانه بألفاظ توافق المراد من المعاني ودقائق الشعور، وتراكيب منسجمة قلما أثقلتها المحسنات البديعيّة وعقّدها التكلّف والإغراب. ولقد شغلت الشاعر عاطفته المستولية عليه، عن التعمُّل اللفظي، فيشتدّ نظمه في الفخر والعتاب الصارم، ويرقّ في الحنين والشكوى والتعزية. وربَّ موقف طغت فيه العاطفة على الشاعر، فنالت منه صحة ألفاظه ودقَّة تراكيبه، فوقع في الأبيات غلط لغوي ونحوي، وجرت على لسانه أبيات أو

تعبيرات لغيره من الشعراء، وهو لا يهتم لذلك همًّا كبيرًا أو صغيرًا.

ومهما يكن من أمر، فقد تمَّ لأبي فراس، أن ينشد شعرًا، تدفَّقت فيه العاطفة الرقيقة، فبوَّأته منزلة حسنة في عالم الفن، وقرَّبته أبدًا إلى القلوب، لأنَّ العاطفة العميقة الصادقة من القيم الإنسانية التي لا يقضي عليها مرور الزمان.

❖ مقارنة بين ماهية الزمن عند المتنبي وأبي فراس.

١- كانت **رؤية** المتنبي للزمن -كما رؤية أبي فراس- سوداوية قاتمة، فكلا الشاعران اعتبرا الزمن مصدر قسوة وظلم وشقاء، لهذا اقترن الزمن عند المتنبي بالحزن والشك فراح يعزِّي نفسه بالشراب قائلاً:

أحنُّ إلى الكأس التي شربتُ بها
وأهوى، لمثواها، الترابَ، وما ضمَّا
أتاها كتابي بعد يأسٍ وترحةٍ
فماتت سرورًا بي، فمت بها غمّا
حرامٌ على قلبي السرورُ فإنني
أعُدُّ الذي ماتت به بعدها سمّا».(١٩)

وغالبًا ما يقرن حزنه من الزمن بالدمع من مرارة الظلم وقسوة الملوك والسلاطين.

«الحزنُ يقلقُ والتجملُ يردعُ
والدمعُ بينهما عصيٌّ طيّعُ»(٢٠)

أمَّا أبو فراس فإنَّه غالبًا ما يقرن تزمره من الزمن بالشكوى والعتاب منه إلى سيف الدوله، لعلّه يفكه من قيود الأسر ومرارة السجن لهذا أكثر في رومياته من الاستعطاف والتذلل إلى سيف الدولة الحمداني:

«وأنتَ الذي بلغتني كل رتبةٍ
مشيت إليها فوقَ أعناقِ حُسَّدي
فيا ملبسي النُّعْمَى التي جَلّ قدرها
لقد أخلقتْ تلك الثيابُ. فَجَدِّدِ»(٢١)

٢- إنَّ الزمن عند المتنبي متقلب لا يثبت على حال أمَّا الزمن عند أبي فراس جامد لا يتقدَّم، فهو مازال في السجن حبيسًا تدور الأيَّام والليالي من حوله وهو ثابت في سجنه لا يعلم مصيره. لهذا قال أبو فراس:

«ولكنني أختار موت بني أبي
على صهوات الخيل، غير مُوَسَّدِ
أقلِّب طرفي بين خلٍّ مكبَّلٍ
وبين صفيٍّ، بالحديد مُصَفَّدِ
دعوتُكَ، والأبواب ترتجُّ دوننا
فكن خيرَ مدعوٍّ وأكرمَ مُنْجِدِ».(٢٢)

٣- إنَّ الزمن عند المتنبي- امتدادي مفتوح رغم قتامته أمَّا الزمن عند أبي فراس فهو ارتدادي مغلق، وهذا ما جعل أبا فراس يشكو كثيرًا ظلم السجن ويصور

قضبانه وطول لياليه دون فائدة أو ترقب لقدوم النهار لهذا نراه يرثي نفسه قائلاً:

«أبُنيَّتي لا تحزني

كلُّ الأنام إلى ذهاب

أبُنيَّتي صبراً جميلاً للجليل من المصاب

نوحي عليَّ بحسرةٍ

من خلف سترك والحجاب

قولي إذا ناديتني

وعييتُ عن ردِّ الجواب

«زينُ الشباب أبو فراسٍ

لم يُمَتَّع بالشباب!».[23]

٤- إنَّ الزمن عند المتنبي عبثي يقلب الأشياء على هواه، أمّا الزمن عند أبي فراس فهو ساكن يسيطر عليه أرباب السلطة والقانون، لهذا مثّل سيف الدولة الحمداني لأبي فراس الحاجز الزمني الذي يمنعه الحريّة والحياة فما استعطافه وشكواه المتزايد إلاّ دليل قسوته عليه وظلمه له.

٥- إن الزمن عند كليهما قاتم، فالمتنبي يرى في الزمن تقلب الأحوال وازدياد شراسة ومطامع البشر في حين يرى أبو فراس في الزمن الصيرورة أو النهاية المأسوية التي سيؤول إليها لا محالة.

٦- إنَّ بروز الأنا في شعر المتنبي هو تحدٍّ للزمن، إذ إن المتنبي غالبًا في شعره ما يقرن الأنا/بالزمن، حتى إنَّ الزمن يكاد يخضع له ويملي عليه ما يريد، وهذا ما تبدّى لنا في هذه الأبيات للمتنبي:

نبكي لموتانا على غير رغبةٍ

تفوتُ من الدنيا ولا موهبٍ جزل

وما تتسع الأزمان علمي بأمرها

وما تحسن الأيّام تكتبُ ما أملي».[24]

وها هو يقول في الأيّام وحوادثها ما يلي:

فإنْ تكن الأيّام أبصرت صولة

فقد علم الأيّام كيف تصولُ[25]

أما غياب ضمير الأنا في شعر أبي فراس في بعض المواضع خاصّة في المدح والرثاء والفخر فقد كان ناتجًا عن إحساسه بهيمنة الزمن عليه وصروف النائبات، فتراه يُغَيِّب ضمير الأنا في لجة فخره بهزيمة الأعداء، إذ يقول:

يمنُّون أن خلّوا ثيابي وإنّما

عليَّ ثيابٌ، من دمائهم، حُمْرُ

وقائم سيفٍ، فيهم اندق نَصْلُهُ

وأعقابُ رُمْحٍ، فيهم حطِّم الصدرُ[26]

أخيرًا نخلص من دراستنا لجدلية الزمان والمكان في شعر المتنبي وأبي فراس أنَّ المكان غائب تمامًا في شعر أبي فراس

قاتمٌ كقتامة الزمن وقسوته، لأنَّ أكثره قد قضَّاه في السجن والأسر لهذا غيِّب من دلالة المكان في شعره. أمّا المكان عند المتنبي فهو فسيح ممتد ومفتوح يحتاج منا بحثًا مطوّلاً لاكتناه تطوّراته واستقصاء جمالياته، وهذا ما غضضنا الطرف عنه في هذا البحث.

لا يسعنا في النهاية إلاّ التأكيد على أهميّة تلك الدراسات النقدية التي تأخذ جدلية الزمان والمكان محورًا لها، لأنّ هذه الجدلية موجودة بوجود الإنسان قديمًا كان أم حديثًا. وتشي بدلالات جديدة ونتائج مهمة لا تشي بها الدراسات الأخرى التي تتناول جوانب نقديّة كالصورة أو الرمز أو الإطار السياسي والفكري للشاعر. وهذا ما حاولنا تسليط الضوء عليه في بحثنا عن ماهية الزمن وجدليته عن شاعرين مهمين في العصر العباسي، يكادان يمثلان عصرهما خير تمثيل. ولا ندعي لأنفسنا استنفاد جميع أبعاد هذه الدلالة، فإنَّ في أشعارهما دلالات كثيرة لا يتسنى البحث الإحاطة بها جميعًا بل نترك لغيرنا متابعة ما وصلنا إليه.

الحواشي

(١) إبراهيم، زكريا، ١٩٦٨ -دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، ط١، ص ١٥٥.

(٢) بدوي، عبد الرحمن، ١٩٧٥ -مدخل إلى الفلسفة الحديثة، مطبعة وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ص ١٩٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

(٤) فاخوري، حنا -تاريخ الأدب العربي، ص ٦٢٦.

(٥) المرجع نفسه، ص٦٢٦.

(٦) المرجع نفسه، ص٦٢٦.

(٧) المرجع نفسه، ص٦٢٧.

(٨) المرجع نفسه، ص٦٢٨.

(٩) المرجع نفسه، ص٦٢٨.

(١٠) اليازجي، إبراهيم، تذييل ديوان المتنبي، ص٢.

(١١) العقاد، عباس، محمود -مطالعات في الفنّ والحياة، مصر، ص١٥٢.

(١٢) المرجع نفسه، ص ١٦٥ وما بعدها.

(١٣) المرجع نفسه، ص١٦٥.

(١٤) محمد سليمان حسن -ماهية الزمن عند أبي العلاء المعري، مهرجان أبي العلاء، ص ٣.

(١٥) فاخوري، حنا -تاريخ الأدب العربي الحديث، ص ٦٥٩.

(١٦) المرجع نفسه، ص ٦٥٩.

(١٧) المرجع نفسه، ص ٦٥٩.

(١٨) المرجع نفسه، ص ٦٥٩.

(١٩) المرجع نفسه، ص ٦١٧.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ٦١٨.

(٢١) المرجع نفسه، ص٦٦١.

(٢٢) المرجع نفسه، ص ٦٤٩.

(٢٣) المرجع نفسه، ص٦٩٤.

(٢٤) ديوان المتنبي، شرح البرقوقي ص ٢٠.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٢٦) فاخوري، حنا، -تاريخ الأدب العربي، ص ٦٦٢.

تداعيات ليلٍ عربي.. خارجَ الوطن!

د. بغداد عبد المنعم(*)

هل تحضرُ ثقافةٌ في مسافةٍ بين مدينتين؟

لعلَّ الحضورَ في المسافاتِ يكونُ أصدق لكونه خارجَ (الرسمية) و (الإطارية) وخارج (الإيحاءاتِ) التي تُحاولُ الثقافاتُ المُنْجَزة والمصنوعة أنْ تُقَدِّمَهَا.. أو أنْ تُوحي بها..!! أمَّا أنْ تحضُرَ الثقافةُ العربيةُ خارجَ (اليابسة) العربية وخارجَ (البحور) العربية وحتى خارجَ مدنٍ أخرى.. فلا شكَ أنَّ لذلك ميزاتٌ نوعية.. فربما هو تَحَقُّقُ نسبةٍ من الحرية.. وربما هو اختلافُ الموازين ودخولُ الأشياءِ العربية في ميزاناتٍ تجعلُ لها وجوداً عربياً جداً لكنه جديداً..

(*) باحث من سورية.

- العمل الفني : الفنان علي مقوص.

هي ليست محاولة للدخول في مدينتين تكَوَّن ما بينهما ذلكَ الليلُ، فذلك حديثٌ آخر.. إنما هي محاولةٌ لتسجيل (ليل) عربي خارج الوطن..! وإنهُ بين حضورين جغرافيين بعيدين عن الجسد العربي، الأولُ الحضورُ الباريسيُّ الطاغي بأناقاته المستمرة.. البسيطُ للوهلة الأولى.. الممتعُ بشدة بعد ذلك فهو حضورٌ صُنِعَ بصلابة ودأب.. و(حب) معـاً!! الثاني، هو الحضورُ البافاري[1] أولاً، ثُمَّ الألمانيُّ ثانيـاً لمدينة مونشن (أو ميونيخ) بـ تجهمها النسبي وزواياها المعدنية.. وأمَّا الليلُ العربيُّ الخالصُ فكان مرحلةً في القطار ما بينهما..!!

في الليل الفاصل بين باريس وميونيخ دخلَ القطارُ في ساعاته العشرة فكان الليلُ أكثر من ليل.. قطارٌ عادي بأصواته الروتينية الجميلة تُـوَقِّـعُ سوادَ الليل.. تُلَحِّـنُـهُ لكلِّ مسافة يمرُّ فوقها.. غيرُ العادي في هذا القطار وغيرُ العاديُّ في هذا الليل.. ربما.. ربما كان أمرًا عربيـًا خالصـًا..!!

على حدود الليل الباريسي:

مثلما (الليالي العربيةُ)[2] تتجاوزُ الألفَ ولو بـ ليلة، فإنَّ لكل المدن الجميلة لياليها غير المنتهية.. فكيف إنْ كان هذا الليلُ هو (الليل الباريسي)..! نحاول الخروجَ منهُ في هذا الوقت الأثير والاستثنائي.. يشتعلُ برجُ إيفل بدون احتفالية فجة.. يتوهجُ كأنما ذلك تقليدٌ من تقاليد الفضاء والكواكب.. ولعلهم شاءوهُ كذلك فجعلوا مدينتَهم جزءًا من النظام الشمسي والفضائي، وليس فقط (مدينةً أرضية).. الليلُ الباريسي برطوبات (السين) وجسوره ورمادياته وتحفه ينضمُ إلى ما بعد الليالي العادية.. ليست بارعةَ السواد والغموض، ففيها تلك (الرماديات!).. ولعلها ليستْ حارَّةً ومُباشرة لكنها دؤوبةٌ ومُتسعة.. لا يبقى داخلَ باريس إلا حدودُ ليـلـهـا وعطرها الخاص (المقدس!).. فنحزمُ حكاياتنا ونمضي..

ليلٌ من الأوراق فوق ليل من الأرض!

ماذا يعني هذا الليل؟

لن نسيرَ وراء المعاني الكلاسيكية لـ (الليل) سواءً الرومانسية الغطائية أو الظلامية القادمة من قُرْب قريب في (يا ظلامَ السجن خيم.. وليس بعد الليل إلاَّ..) إلى المعنى الذي يمدُّ ظلَّهُ من بُعد بعيد لا مرئ القيس الكندي (وليل كموج البحر أرخى سدولَـهُ..) لنتجاوزَ ما نعرفُهُ.. إنهُ الليلُ غيرُ الجغرافي وغير الفلكي.. ذلك ليلٌ قادمٌ من الإنسان ومن ذاكرته.. ومن عذابات مُتداخلة متواطئة، وما بين المدينتين سَجَّلَـهـا حديدُ القطار على أضلاع الأرض فوق السجلات القديمة.. سَجَّلَ فوق أوراق الحرب العالمية الثانية أوراقـًا عربيـة!! لكنها حين تنتقلُ من الحديد إلى الأرض لا تعودُ إلا (حقيقةً) تعيدُها الأرضُ إلى رحمها الشاسع في

عملية إنضاج وإعادة خلق.. في عملية أكثر رحابةً وأقل خبثًا وتهورًا من عمليات (إعادة البناء)[٣] التي عبَرَتْ تجاربُها العالمَ قبيل نهاية القرن الماضي وقبل أن تتبلورَ بشكل شبه نهائي جسامةُ وقهر (الأحادية الجديدة الديناصورية) والتي تشاءُ أن تلغي الجاذبيات الحضارية المتداخلة للعالم القديم بامتداداته القارية الثلاث..

ما بين الفرنسية والألمانية **استمعَ الليلُ الأوروبيُّ** الطويلُ إلى عروبة لا لَبْسَ فيها.. لكنْ ليس المهم في هذا الزمن الذي يبعد أكثر من ستين عامًا عن نهايات الحرب الكونية.. ليس المهمُ في أولوياته تلكَ الفصاحةَ وتلكَ الحقيقة وذلكَ بعد أن أدخلوا (حركةَ العالم) في قوالبَ وآليات اكتملَ الاعترافُ بها والرضوخُ إليها..

كانتْ أوراقُنا كثيرةً وأظنُّها جميلةً حتى توحدتْ في موسيقات الليل التي تكاملتْ في (المسافة!).. لم تكنْ الأوراقُ مجردَ ماضويات بائسة بل كانتْ اليدُ الأولى من مصافحة بين جزء حركي تاريخي في مُنجز حضاري طويل و.. وما زالتْ..



نحنُ فسيفساء القديم والجديد.. خُلاصةٌ عالمية:

لهذا العبور القطاري شبه الرومانسي في قلب القارة الأوروبية وقعٌ يُذكِّرُ بإيقاعات البحور العربية (الشعرية) والتي أضحى خوضُها الشعري صعبٌ في هذا الزمن العربي.. لكنه ليس كذلك لهذا الليل العربي!! غاصَ العربُ قديمًا إلى قاع

بحورهم وشكلوا من زخمها الحضاري الغامض والبعيد تلك الشعرية اللا محدودة والفاعلة والتي حَمَّلَتْ في ذلك القدم ما هو أكثر من (روعة شعرية) كان يجبُ إيصالها إلى العالمية بمثل تلك الجرسية[٤] والترددية التي تمَّ الإخبارُ بها عن المنجزات (اليونانية) و (اللاتينية) و (الهيلينية)..

لهذا الليل العربي الاستثنائي هذه الذكريات القديمة عن منجزات عربية شديدة الأهمية لم يتم تصديرها إلى العالمية على أنها من أهم الرموز النفسية والفلسفية في تاريخ الثقافة العربية.. وكونها المرحلة الثقافية التي سبقت التدفقات الإسلامية ومنجزاتها الحضارية الطاغية والتي شكَّلَتْ لاحقًا بحكم ظروف طويلة ومتداخلة بنيةً ثقافيةً منفصلة هي (الاستشراق) وكانت هذه البنية من أهم نتاجات الاختلاطات والانتقالات الثقافية في دائرةِ وسط العالم القديم.. وإن كانت نتائجها قد انتقلتْ إلى حيز السياسة و(غير السياسة).. ليس من السهل ألا نعرف (هنكلمان) ناشر القرآن والمستشرق الألماني الأشهر (فلايشر)[٥] والمعطيات المعقدة والإشكالية للاستشراق الفرنسي التي انزرعتْ فوق أجزاءٍ مهمةٍ من الأرض العربية..

كان لهذا الليل شجنُهُ وحزنُهُ الصامد الأبدي.. لكنَّهُ في هذه المرة لم يصمت بل همسَ: لم ترسلوا معنى (الليل القيسي)[٦] بـأبعاده النفسية المركبة والعميقة البعيدة جدًا عن السطحية والجاهلية.. لم ترسلوه إلى العالم، ستجدون رمزيات عربية بعيدة.. ستجدون (الليل-البحر) و (حركية الليل وحياته).. و(موقف الليل وحواره)[٧] وجماليات الصورة غير المتكررة وغير المسبوقة ا- (الليل الجاثم الكثيف العنيد!)[٨].

لم ترسلوا (ليلى الكبرى) التي انبثقت من الليل العربي.. (ليلى) العتيقة جدًا.. والكونية والشاملة.. اللا متناهية وكان من السهولة أن تنتقل إلى حيز التصوف لتُشكل الحبيبَ الرمزيَ العلوي المُنادى والمُخَاطب من عاشقين شديدي الخصوصية..

أمَّا وقد دنا الليلُ من حدود الألفية الثالثة فإنَّ قطارًا من الغربة الإنسانية يبدأ و(فِصَاميةٌ) أكثرَ من طبقية تُؤطرُ العالم..

والفجرُ البافاري.. هادئٌ هنا!!

استفاقَ الفجرُ دَهِشًا، النومُ الاستثنائيُّ يعادلُ اليقظةَ الاستثنائية.. استفاقَ الفجرُ مع قرى ألمانية وسقوف قرميدية وشيءٌ يشبهُ بقايا حكايات هربت من حُلمٍ ليلي بعيد..

يتسربُ ضوءٌ شيئًا فشيئًا وكأنما ثمة أرواحٌ تهيمُ في صحوةِ الندى.. ومضٌ من الأمومة يغطي هذا الفجرَ ويخرجُ فيه.. ومضٌ من ابتسامة أمومية شاسعة تمسحُ البيوتَ الريفية الحنونة.. كأنها لا تقولُ

شيئاً.. كأنها تقولُ كلَّ ما لم يُقالْ بعد.. ورغمَ قوة المشهد الألماني وابتعاده الشديد عن أية مشهدية عربية ريفية أو مدنية.. رغم ذلك فقد تنفس الضبابُ والندى روحاً أمومية عربية عذبة مَسَحَتْ المكانَ أو أظنُّ أنها مَسَحَتْ عيوننا..

الأمومية العربية والعالمية عموماً لاتستدعي (الأبوية) بل شأناً آخر..! شهريار أمْ تريستيان أمْ قيس..؟؟ أم هذا الكائنُ الليلي الحاضرُ بقوة في المسافة بين المدينتين؟ إنهُ أجمل من كُلّ التاريخِ العشقي ذي البعد الواحد الذي ينامُ في جغرافية وحيدة وفي إطارٍ لغوي وحيد.. أمَّا عيناهُ الليليتان فتذهبان في جغرافياتٍ عديدة، وتُحَلِّقان مرةً بعد مرة في التفاصيل والمنمنمات وروحِ الأدراج والأبواب والقلاع.. (قرأتا) تاريخَ شجرةٍ باريسية.. من تاجها الآخر المعدني الأرضي إلى حريتها الأخرى المفتوحة في السماء العالية.. وقد دخلتا في روح ليالي فيينا بروائحها الغامضة والآسرة.. وأمَّا تفاصيلُ هذه الجغرافية الحرة فهي شيءٌ من الأعماق الحميمة غير المرئية لأزمانٍ خَلَدَتْ إلى أمومة الليل..

لا نومَ لهذا الليل.. لا سكونَ لهذه المسافات.. لا حياةَ للفجر القادم إلا حياةٌ يرسلُها كائنُ الليل ذي العينين الواسعتين سعةَ الليل المُوقّع بضربات مرور القطار فوق صدر الأرض.. سارَ إليها وحين صارتْ فيه انبثقَ (فجرٌ) مطلق من كُلِّ الأبعاد الليلية.. (جنينٌ) عتيقٌ وحي! علَّمَهُ اللّهُ الأسماءَ كلها وتركَ اسمَهُ في قلب هذا الليل الاستثنائي.. وحين بدأ الصُّبْحُ الأوروبيُّ بالتنفس، كانتْ الأسماءُ قد نَضَجَتْ واعتلَتْ عرشَ العربية الأوحد «والليل إذا عسعس* والصبح إذا تنفس»[9] كان بالتأكيد ليلاً عربياً ولولا ذلك ما احتملَ قوةَ وحتميةَ وجماليةَ هذه الظاهرة وأعطاها لهذا الفضاء الألماني.. للمخلوقات والموجودات.. إنَّ هذه الأسماء الأفعال تعلمنا لغة الكون الواحدة وهي تسير اتجاه (الكتاب).. فإذا عسعسَ الليلُ يكونُ قد «أقبلَ بظلامه.. والعسعسة ظلمة الليل كله»[10] وتلك من مقولات تراثِ المعجمات.. أمَّا في لحظة (المسافة) هذه فهو أكثر من ذلك، إنهُ معنىً عربي خالص في حركية الليل الكُلّية.. معنىً دقيق في تتبعه لاشتدادات الظُلمة وتكاثفاتها وحَلَكَاتها.. ثم بداية التراجع وصولاً إلى انطلاق أنفاس الصباح.. كيفَ انتقلتْ هذه الجدليةُ الكونيةُ العربيةُ - القرآنية لتكونَ حقيقةَ ليل بين باريس وميونيخ..؟! لعلهُ جزءٌ من جماليات الأرض الخفية.. (الأرض الحضارية) وذلك حين استطاعَ حُلمُ الليل أنْ يكونَ حيث يشاء.. وأن يبحرَ كونُنا العربي في قلب الليل شيئاً فشيئاً فلا يضيعُ حرفٌ واحدٌ بل يغدو هذا الفعلُ قَسَماً فلكياً وجمالياً «والليل إذا

عسعس».. تلك لغةٌ مرَّتْ بكثافة في سراديب الوجود كثيرة الاحتمالات.. مُدهشة التوالد.. يخرجُ سردابٌ من سرداب.. ومن تلك الشريكات المجيدة تخرجُ أرواحُ القصائد.. تجتمعُ بكلِّ هواءاتها الداخلية (المتعفنة).. فـ أمرٌ ما يربطُ بين جسرٍ أوروبي فوق نهر، وبين نهر عتيق في عمق سراديب البوادي في شرقي المتوسط..

تتكشفُ في ليلية هذا الليل أعماقُ هويتنا المسافرة وكلماتنا الأكثرُ حداثةً «فاحملْ بلادَكَ أنَّى ذهبتَ وكنْ نرجسيًا إذا لزم الأمر»[١١].. وحين تنفسَ الصبحُ كانت قيامةُ للكتاب وللعشق.. كانتْ تقوى عربية خالصة.. في ليلٍ عربيٍ خالص..!!.

هوامش

(١) بافاريا: مقاطعة في جنوبي ألمانيا (وألمانيا الغربية سابقـًا) ظلَّت مملكة مستقلة في الامبراطورية الألمانية. عاصمتها مونشن (أو ميونيخ).

(٢) (الليالي العربية) هو الاسم الأوروبي الشائع لـ (ألف ليلة وليلة).

(٣) لعل أهمها التجربة الروسية التي نَظَّرَ لها ميخائيل غورباتشوف من ضرورة (إعادة البناء) داخل الاتحاد السوفياتي.. الذي ما لبث أن انهار بعد ذلك بفترة قصيرة جدًا.

(٤) الجَرْسِيَّة: نسبةٌ إلى جرس. أي الإخبارُ عن الشيء بطريقة الجرس من القرع والتواتر المستمر. (الكاتبة).

(٥) فلايشر (Fleischer, H.LL) (١٨٠١-١٨٨٨) مؤسس الدراسات العربية في ألمانيا وهو في ذلك يكونُ في طبقة واحدة مع فرايتاج وفلوجيل. وكان من مصنفاته تاريخ العرب قبل الإسلام (لايبزيغ ١٨٣١) وفهرس المخطوطات الشرقية في مكتبة درسدن الوطنية، وترجم ألف ليلة وليلة /٩مجلدات/ وتفسير القرآن للبيضاوي..

(٦) الليل القيسي: نسبةٌ إلى امرئ القيس (الكاتبة).

(٧) هذه المعاني الليلية هي تجليات حداثية من أبيات معلقة امرئ القيس المعروفة:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلتُ له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ
بصبحٍ وما الإصباح منك بأجمل

(٨) إشارةٌ إلى هذا البيت من معلقة امرئ القيس:

فيا لك من ليل كأنَّ نجومه
بكل مُغار الفتل شُدَّتْ بيذبل

(٩) سورة التكوير، الآيات ١٧-١٨.

(١٠) لسان العرب، ابن منظور. دار المعارف ج.م.ع (عسس).

(١١) كزهر اللوز أو أبعد، محمود درويش. دار الريس - بيروت ٢٠٠٥ ص١٨٩.

رســائل في العشق

شعر

الدكتور عيسى درويش (*)

لغيرك ما أوفي الفؤاد ولا اشتكتْ
عيون تعاني السهد فيك اللّياليا
ومنك يعيش القلب في ظل غربةٍ
ويرفض حبًا.. بعد حبك.. تاليا

له موجبات الحزن إن راح يشتكي
وتشفق منه العين إن صار باكيا
وانت على ما انت.. هجر وفرقة
معاذ الهوى أن يصبح القلب خاليا

(*) أديب وشاعر ودبلوماسي سوري
- العمل الفني : الفنان انور رحبي.

إليك اشتكيتُ الهمّ لا قصد ذلّة
عزيز أنا.. إن جئتك اليوم راجياً
يقـولـون لا ذلّ مـع العشـق إنمـا
ذلـيـل مـن اخـتـار المهـانـة راضيـا

فأنت نعيمي في الحياة وغايتي
مشيت إليها حاسر الرأس حافيا
فلا تفرحي.. إن زاد فيك تألمي
ولا تغضبي.. إن قلت: أصبحت ساليا

-2-

قولي احبك.. لا تخفِ الهوى ودعي
أنسام حبك تجري في شراييني
كالورد يخفي الهوى في العطر مختبئا
في مهجة الزهر أو بين الأفانين
فهل تكذب عين صوت خافقها
والحب تقرأه في مقلة العين
لونت عمريَ بألوانٍ منوعة

من الجمال.. وفي أحلى التلاوين
دنيا من الحسن لو سار الربيع بها
يحتار فيها بأنواع الرياحين
قولي احبك.. هل تخشين من أحد
وهل بكفر سؤالي.. هل تحبيني
تمردي يا رفيف الروح في جسدي
ويا هوىً صار مثل الجمر يكويني
تمردي.. حطمي الأغلال.. انطلقي
قولي احبك.. إن الحب يحييني

-3-

هواك..تنعش لي قلبي نسائمهُ
كالأرض ينعشها في المَوسم المطرُ
وعذب صوتك كالقيثار اسمعه
كما يحنّ إلى ألحانه – الوتر
تنساب في ليلي المحزون نغمته
عبر الأثير.. فيحلو الليل والسمر
والكأس بين يدي خمر على شفتي
لكنه في فؤادي.. النار تستعر

أبادل الكأس دمعي حين تسألني
أين الحبيب الذي تهوى وما الخبر
ويسقط الكأس من شكواي منكسرا
ما أسوأ الكأس حظاً حين ينكسر
ألملم العطر من كأسي ومن شفتي
واسأل الليل.. هل يأتي به القمر
ويسكت الليل.. يا ويلي تعاندني
فيك الأماني.. ويبقى الحظُ والقدر

-4-

يا ليل لا تترك الأحلام تسبقنا
لدار ليلى.. إلى تلك البساتين
إلى العشيات في أكناف جيرتها
إلى ابتسامتها في الحب تغريني..
إلى الأغاني التي مازلت احفظها

منذ الشباب.. ومن عذب الألاحين
إلى الجداول والأشجار باسقة
تغازل الريح بين الحين.. والحين
حينا تراقصها.. حينا تهامسها
حينا تخط لها بعض العناوين
وأنت يا حلوة العينين واقفة

في الأخضرين مروج
الأرض والعين
هزي إليك جذوع الحب
وانتظري
من الجنى العذب رطب
النخل والتين
سبحان من زين الدنيا
وجمّلها
بالعاشقين.. وألقى
بالمجانين



-5-

بيني وبينك درب غير
سالكة
فرشتها القلبَ كي
تمشيه فانكسرا
ورحت اجمع من قلبي
رقائقه
حتى أزيّن في أسمائك
الصورا
تأوّه القلب من جرح يكابده
وراح يمعن في أشلائه النظرا
فقلت يا قلب هذا الحب يأسرني
فهل يعيش حطيم القلب منتصرا
فما سمعت عتابا راح يطلبه
وما قبلت له عذرا إذا اعتذرا
تصرفي حيث شئت لا أرى حرجا
بأن أكون كأيّوب بما صبرا
يا منية الروح إن الدهر يأخذنا
إلى نهايتنا فاستذكرى العبرا
مدى يديك سلاما كي أصافحها
فاللّه يحكم طال العمر أم قصرا

-6-

اصطفيتك حبّا لا يدنس طهره
أقاويل واشٍ أو عذول يناور
لك الصبوات الساميات إلى العلا
معاذ الهوى أن تحتويك النواظر

شعاع بقلبي لا يرى المرء نوره

وتسمو به روحي وتصفو المشاعرُ
يحدثني كالهمس عند اجتماعنا
ويأمرني بالصمت حين يغادر
حبيبي وقد عشت الحياة لكي أرى
حقيقة من أهوى وفكري محاصر
فلا أنت حوراء من الخلد أقبلت

ولا أنت جنّ قادم أو مسافرٌ
فهيا املأي كأسي بخمر مقدس
أعود إلى رشدي وترضى الخواطرُ
ولولاك ما حلت بقلبي سكينة
ولولاك قلبي في المحبة كافرٌ

-7-

لقاؤنا الأمس قد طاف النعيم به
قولي أتكفر بالنعمى ونفترق
الليل ساج.. ونحن في تحولنا
روحان في جسدٍ.. النور والغسق
حينا كما العطر نحن في تضوّعه
ووردة.. تارة يزهو بها العبق
ونحن ما نحن في ترحالنا بشرٌ
نسعى إلى الحب والدنيا لنا الأفق
فسامحيني إذا كنت المسيئ وما
قصدت سوءًا ونفسي هدّها القلق
تسافرين وقلبي كالسعير إذا
آن الرحيل.. وليلي كلّه ارقٌ
ولا تكوني لي النار التي انطفأتْ
عند التجلّي.. ومن في النور يحترق
حبيبتي كوني لي بردا وعافيةً
أنت السفينة والرّبان والغرقُ

-8-

سمعت صوتك في موج الأثير وما
عرفت أن حبيب القلب ناداني
ورحت اسأل سمعي عن تخّيله
حقيقةٌ تلك أم أحلام هيمان
تكشّف السر وانزاح الحجاب وقد
رأيت محبوبتي بالورد تلقاني
خفيفة الظل حوراء العيون كما
رسمتها في خيالي منذ أزمان
فقلت أهلا.. وحّطت كفها بيدي
كأنها رحمة من عند رحمانِ
وصرت في الملأ الأعلى بلا جسد
أطير بين سموات.. وأكوان

حبيبتي هل تحطين الرحال وقد
طاب المقام. وان الشوق أضناني
قالت ستافتح أبوابا مغلّقةً
إذا صبرت.. فاسكت أيها الفاني

-9-

صمتا وقفت على اطلال عاصفة
هوجاء تقتلع الأشجار والحجرا
وران في الكون صمت مطبق حذرٌ
والموج عاد من الشطّآن منكسرا
ورحت اقرأ سفر الكون مندهشًا
وقد طرحت سؤالا حيّر البشرا
أنا التراب أبي.. والماء وحّدنا
في حفنة الطين.. ربّ أحسن الصورا
وكيف أنت.. أنا والصورتان هما
اصل وظل.. وفي ضدّين قد ظهرا

ياحلوة الروح قلبي للوصال هفا
فلا تلومي حبيبياً أعلن الخبرا
تقاطري يا حباب الكأس من شفة
وأمطري بالجنى.. ما كان منتظراً..
وحلقي في سماوات.. على نغم
من الملائك سبحان الذي فطرا

-10-

توعك ليلي.. فاتجهت لداره
لأسأل عنه بعد أن صار داجيا
شكا الليل من همٍّ وبؤس وغربة
وصار الذي نشكو له الهم شاكيا
حملنا إليه الحب والهجر.. والنوى
وكم ألهبت «يا ليل» منا اللياليا
فكم جلس السّمار فوق بساطة
وكم طاف بالسّمار والكأس - حافيا
أيتركه السمار.. والغدر شيمة
توارثها الإنسان - طبعاً أنانيا
أنا الليل في الحزن الحميم وفي الوفا
أيشمت فيه الناس إن صار باكيا

وهَبتُ حبيب القلب.. عمري ومهجتي..
وصار حبيبي اسود القلب قاسيا
وسامحته والصفح طبع.. محبّب
وليت الذي أخلصته كان جازيا

-11-

حلمت باني قد ملكت حقيقتي
وصرت هلالا في السماء محلّقا
أطوف بهذا الكون أكشف سرّه
واعجز.. لا شيء أراه محققا
بداية شيء.. لا نهايات آخر
وآخر في اللاشيء.. تدعوه مطلقا
ويذهب عني الحلم.. والطرف قاصرٌ
أنا بشرٌ وا حسرتي صرت مرهقا
وأسأل عنك أنت دائي وعلتي
وفيك شفائي كي أعيش وأعشقا
وأملأ كأسي من شفاه بخيلة
عسى من جناها العذب ازداد منطقا
وارجع لا شيء.. سوى رجعة الصدى
وأوهام حلمٍ صرت فيه معلّقا
فدعني حبيبي والشفاء.. فإنني
أرى من نقاء النفس.. أن يتدفقا

-12-

حبيبتي هل رأيت الورد مكتئبا
وهل عرفت إلى أحزانه السببا
عيونه الساكبات الدمع تحزنني
إذا استباحت خدود الورد الهدبا
وأسأل الورد عن سرّ يعذبه
ويستحي الورد مني صامتا - أدبا
يميل للريح يحكي ما يكابده
ويمنح الريح عطراً منه منسكبا
سبحان ربي الذي أهدى اللغات لنا
حتى النباتات تحكي لهجة عجبا
حبيبتي هل ترين اليوم من أمل
فيما تبقى من العمر الذي سلبا
تقيم فيها بيوتاً من سعادتنا
أم أننا قد قبلنا بالذي انكتبا
دع المقرر يجري لا تقولي له
لولا ولولا ظفرنا بالذي طلبا

-13-

حبيبتي ليس عدلاً أن تلوميني
فليس بعدك ما في الأرض يغريني
عشت الحياة على حبّ أقدسه
في حبّة القلب يحيا والشرايين
وها – أنا صرت في الستين أعبرها
والروح ما زال فيها نبض عشرين
أرنو إلى الأعين النجلاء تسحرني
تلك العجيبات من سحر وتلوين
واستميح الشفاه المفعمات جنى
من رائع الشهد أعطيها وتعطيني
سبحان من وهب الأنثى حلاوتها
وزيّن الخلق في الدنيا وبالدين
حبيبتي ريما وصل يقربنا..
من الكمال.. وألقى قرّة العين
وفي السماء جنان لا حدود لها
للعاشقين.. وأرجو أن تحبيني

-14-

أيشتكي من جفاءٍ عندك القمرُ
وتمّحي من جوى في الخاطر الصورُ
ما للعشيات تشكو هجر صاحبها
وكم عليها توالى الليل والسهرُ
جاءت تسائلني عن ذنبها وبكتْ
أنا البراءة قل لي؟! كيف تنكسرُ
ورحت امسح دمعا من محاجرها
لعل أحزانها تمضي.. وتندحرُ
قالت: عشقتك.. لا حبّا بمنفعة
أسعى إليها ولكنّ الهوى قدرٌ
حبيبتي أنت آمالي.. وأمنيتي..
وفيك روحي تناجيك وتنصهرُ
درب إلى اللّه امشي في مسالكها
إلى هواك.. فيُطوى الدرب والوعر
فبلّغي كل نجم عن محبتنا
عسى يعود إلى سماره القمر

-15-

تلاشت سنون العمر مني وأصبحتْ
كنجم بمتن الريح يخبو ويشعل
وهيأت نفسي للرحيل وساقني
إليك مصير.. كنت ما فيه أجهل
ومزّقت أوراقي وأشعلت نارها
وقلت خذي يا نار.. ما كنت افعلُ
واسوأ ما لاقيت تجريم عالمٍ
على الفكر.. يلقى ما يميت ويقتلُ
فلا تشمتي إن سرت نحوك مكرهـاً
يكبّلني قيدٌ.. اجرُ.. واحمل
لي اللّه في نجواي ادعوه مخلصـاً
وموتي بدرب اللّه.. أرقى وأفضلُ
فما هزّني في الأرض طغيان ظالمٍ
ومن حالف الطغيان يوماً سيفشل
فلا تتركيني ساعة الموت إنني
إليك بروحي عند موتي.. سأرحلُ

❖ ❖ ❖

١٧٦

قصـيدة العَليـاوات

شعر

د.صالح الرحّال(*)

عليا -1-

على جبالك تلكَ السودِ أُغنيةٌ، اهزوجةٌ
وتقاويمُ الزمانِ عراها كلُّ يومٍ نازلٌ مَلَكٌ
اوْ صاعدٌ مَلِكٌ في صورةِ بَشَرٍ،
تجلوهُ أسطورةٌ، قدْ صاغها جَبَلٌ

(*) اديب وشاعر (سورية).

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

حَرّانُ مُلتهبٌ بالماوراءِ ،برؤيا،
وانبعاثِ نبيّ
شمسٌ تُخَضْخِضُ ذاكَ الرملَ ، تسفحُهُ
تذروهُ كالعوسجِ المحروقِ ،تجمعهُ
كالغولِ في خاطرِ المَمْسوس ، كالقَتَبِ
عبيدك الذُّبحوا شوقاً، ومُنتجَعاً
إلى رمالك، لامأوى ولا بَلَدٌ،
يفيضُ بالسَّوْطِ إذما العبدُ لمْ يجبِ
والنبعُ ذاكَ الوحيدُ الخصبُ مُخترقٌ،
تلكَ الرمالَ، وألْفٌ في جوانحهِ
من المجاهيلِ، في صيرورةِ عَجَبِ
عليا، شَمَمْتُكِ عن بعدٍ كأنَّ سَعاً
في خافقي، والنجومُ الزُّهرُ في عَصَبي
عَليا الحريقُ، وعليا القحطُ من قدمٍ
عليا التّساؤلُ، عليا الفَيْضُ لمْ يَغبِ
في مَعْبَدٍ من قديمٍ كانَ أسطرةً،
أسطورةٌ، وإلهاتٌ على الرُتبِ
مَجلُوّةٌ كلُّ أنثى في مفاتنها
أربابُهُ حولها من فَرْطِ شوقِهِمُ،
غنّوا، تَجسّدَت الأرواحُ في النُصُبِ
وسمّرتني أنا المَشدوهُ إذْ برقَتْ
قوافلُ الضوءِ وانداحتْ مُنابذةً
أفكارُ عليا، وذاكَ المعبدَ الْخُتَمَتْ

أشواقُ كُهانهِ في جرّةٍ خَزَفٍ
ممزوجةٍ برحيقِ الضوءِ والعنبِ
تقطَّرتْ كنبيذٍ كلّما لفَحتْ
تلكَ السَّمومُ على عليا مُهَددةً
بالقحطِ، يصرفُهُ فَيْضٌ هناكَ بدا
وعاشقٌ مُغرمٌ قدْ لاحَ عن كَثَبِ...

عليا -٢-

آهِ على نجمتي العَليا، وألْفُ هوىً
يَجتاحُني ، فيقومُ الميّتونَ، وما
في باطنِ الأرض من شوقٍ ومنْ كَبَدٍ
ومن حروبٍ ، ومن روحٍ تفورُ كما
نبعٌ يُساكنهُ الصفصافُ، مُدَّثراً
بالغيمِ، والغيمُ قبضتُهُ - من فَرْطِ رقّتها-
حنّتْ وأطلقتِ الأطيارَ صادحةً
فوقَ المياهِ، ربابات من القَصَبِ
آهِ على كلِّ دربٍ كانَ يجمعُنا،
على خيالٍ صنمناهُ على مقَةٍ
نُجَنُّ إنْ جَنَحَتْ أفراسُهُ وعلَتْ
بنا الخيولُ ، إلى تلكَ التخومِ، إلى ...
ما بيْنَ بينيْن، ياعليا كأنّ دمي
عيناكِ، جيدُكِ، ذاكَ الشَّعرُ مُنسرحاً
أعدو لأستبقَ الآفاقَ، خاتمتي
ذاكَ القوامُ، يُغاويني، ويطلبُني

يَصدّني، لمْ أنل من وصله أرَباً
ولمْ يزلْ طالبي، والنارُ في
عَصبي
أذوبُ حتّى صباباتي وما
انبعثَتْ
من آدم الجدّ أشواقٌ وأخيلةٌ
تِجاهَ حوّائه الأنثى، تُراقصهُ،
في خُلده، وهو مزهوٌ كانّ به
ألفاً من الجنّ يجتاحونهُ خَبَباً
يَعدو،فيُمسك بالتفاح مُندفِعاً
إليك عَليا،إلى ماجاءَ في الكُتُبِ
يهوي، ولكنّهُ المسكونُ من قَدَمٍ
بَجنّةٍ مِنْ خَلاخيل، وأردية
ومنَّ خواتمَ، من أقراطٍ قَدْ
نُقِشَتْ
أسماؤك اللاتّضاهى فوقَها قدَماً
يهوي، وعيناهُ ياعليا إلى جَسَدٍ
قد لجَّ في البُعد ، أوْ قد غامَ في الشُهُبِ
فادركيه، اتركي ذاكَ العُلوَّ إلى
أرضٍ يُصوِّرُها، يبني بِصَلْصَلِها
أشواقَهُ، وابتني الأبراجَ في دمهِ
هُناكَ جنتُك العُليا، هناكَ هوىً،
هُنا الكرومُ، هنا التفاحُ، دالِيةٌ،



وخمرةٌ مُزّةٌ من أكرمِ العِنبِ...

عليا-٣-

ما بيْنَ قصيدتي وبينكِ شهوتي لامتلاكِ
اثنتين،
توحّدْتا في آدمٍ واحدٍ،
وكانَ النزولُ ، المخاضُ، الولاداتُ والأسئلةُ،
ومابيْنَ أنّكِ في أبعدِ النخْلِ طولاً
وبيْنَ التشهّي إلى الرُطَبِ الحالباتِ
انخطافي، وَدهْشَةُ أمّي البعيدةِ

القبورُ التي بيننا والجنازاتُ،
أزمنةٌ من خُطاً ساريات،
وَبَحْرٌ غريبٌ تَمترسَ خلفي،
يُسوِّرُ ذاكَ القفَلْ
فأبعُدُ، أبعدُ في غَيْهبٍ لأراهُ،
فلا أستطيع القفول
ولا أستطيعُ التمترُسَ خلْفُ الدقائقِ تمضي
وأنتِ التي رَمّدْتني زماناً،
والهبتني بعدَ ذاكَ الرمادْ
فقولي بربكِ، كيف السبيلُ القفولُ؟
وقولي بربّكِ كيفَ الهوى يُستعادُ؟
وقولي.. ولا أحَبُّ القولَ إلا قصيداً
تأسَّسَ في خافقي هاهنا وانتشرْ
يُعيد الزمانَ البهيَّ، ويكتبُ
تلك الخُطا السارياتِ بلهجته الساحرة،
ويكتبُ في أوّلِ السطر:كيفَ..؟
ويكتب في آخرِ القول:ماتْ
فَمَوْتاً سلاماً لكلِّ الأماني
التي وحّدَتْ آدماً في امتلاك الجَسَدْ
ولمْ تَبقَ إلا القصيدةُ شاهدةً، شاهداً،
ماردٌ لايشيخْ
وتأتي الشروحُ، ويأتي الخريفُ،
ويأتي الشتاءُ المُخيفْ

وأبقى أنا ها هناك، هُناكَ بعيداً،
يُؤسطرني قلَمٌ صاعدٌ، أوْ كتابٌ يُحدّثُ
قُرّاءَهُ
عنْ مَعانٍ -مَجازٍ، وعنْ فتنةٍ يَشتهيها
القصيدْ،
يُسوّرُها بالنجومِ هنا،
يُؤسِّسُ من شَعرها خيمةً لاقتناصِ الرياحِ،
ويكتبُ في ثغرها الفاتحة،
ويفتحُ في كعبتي ما يُريدْ
الغَوايات، كلُّ الغوايات يَبدؤها مارِقٌ حَزَوَرٌ،
ويمضي كما تشتهي روحُهُ،
موغلاً في فضاءٍ جديدٍ،
فضاءٌ يُشيِّدُهُ كوكباً، كوكبا،
يُؤسسُ في صُلْبهِ (دَرْبَ تَبّانه)،
ويَرمي على صدرهِ شمسَهُ والقَمَرْ،
ويكتبُ في دفترِ الأبجديّاتِ:
هذا فَضائي...

❖ ❖ ❖

توضيح: العليا الأولى ، ربّما كانت (مكة) أوْ ما يُشبهها ،أمّا العليا الثانية: ربما كانت الحبيبة الأرضية أو السماويّة أوْ .
أمّا الثالثة فقد تجمع كلّ ما ذُكر.

آمـنتُ

قصـــة

د. هيفاء بيطار(*)

لم يفهم أحد سر التحول المفاجئ لسامية إلى الإيمان، فجأة ما عادت تفوّت قداساً إلهياً، وتكون أول الداخلين إلى الكنيسة وآخر الخارجين منها، وألزمتْ نفسها بكل الطقوس الدينية من صوم واهتمام بالتعليم الديني للمراهقين والشباب، وحضور الاجتماعات الدينية وتنظيم النشاطات التابعة لها. حتى أقرب المقربين منها - زوجها وأولادها - لم يفهموا سرَّ تدينها المباغت، كأن معجزة هبطت عليها من السماء.

(*) روائية وكاتبة سورية.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

زوجها، كان أكثر الجميع دهشة، فهو الذي عاش معها ربع قرن، وكان يشاجرها دومًا لإهمالها الطقوس الدينية ويرجوها أن تمارس تلك الطقوس - حتى لو لم تكن مقتنعة بها - من أجل أمن المظاهر الاجتماعية، لكنها كانت ترفض ولم تجامله مرّة واحدة بل ظلَّ موضوع الإيمان وطقوسه محور خلاف جوهري بينهما. فهي تفهم الله أنه الخير والحرية المطلقة، أما تلك الممارسات فليست سوى تظاهر ورياء.

وحين تُسأل بإلحاح عن سرّ تحولها المفاجئ إلى الإيمان، تبتسم، ولا تتفوه بكلمة. زوجها متلهف لمعرفة السر، ورغم إلحاحه وتوسله وغضبه فإنها احتفظت دومًا بالجواب ذاته: ابتسامة متعالية.

لا يمكنها أن تبوح لأحد أنها اهتدت إلى حب الله عن طريق هوى رجل، رجل عبدته لسنوات طويلة وهو بعيد، عارفة سلفًا أن مصير هذا الهوى أن يظل حبيس قلبها.

كانت في الرابعة والعشرين حاملاً في شهرها التاسع حين التقته، قدّمه لها زوجها على أنه صديق طفولته، لكنه من أول شبابه سافر إلى أمريكا، درس هناك وفضل البقاء والعمل في بلاد الغربة التي تقدر شهاداته العلمية أكثر من بلده. ومن اللحظات الأولى التي التقت عيناها بعينيه، اهتز كيانها كله كما لو أن زلزالاً مفاجئًا أصابها، وإذا بكل عواطفها الدافئة تجاه زوجها تتبدد في طرفة عين!

خجلتْ من نفسها وتحسستْ بطنها المنتفخ بالحمل بيديها، كمن تريد أن تردّ نفسها إلى الصواب، ما بك يا امرأة ترتعشين كقشة في مهب عاصفة كلما نظرت إلى هذا الغريب؟!.. لكن حدسها الأنثوي نبهها أن اضطرابًا مماثلاً أصاب الصديق الغريب، فهو لا يستطيع أن يحوّل نظره عن وجهها رغم الوجوه الكثيرة حوله.

ترى ما تفسير تلك الأمور المُربكة واللامنطقية في الحياة!...

أحستْ بغيظ لأنها حامل في شهرها التاسع، ياه، ليته رآها قبل زواجها، كم كانت رشيقة، ليتها التقته قبل زواجها، لكن أية بلبلة ذهنية أصابتها؟.. أما كانت تعتقد أنها تحب زوجها قبل أن تزلزلها نظرات الصديق الطارئ؟!.. كيف اكتشفت أن مشاعرها لزوجها كانت زائفة وغير حقيقية؟!..

لم تنسَ تلك السهرة التي امتدت حتى الفجر، الصديق محور السهرة، ومحط أنظار أصدقائه الذين لم يلتقيهم منذ سنوات، كان يحدثهم عن حياته في أمريكا، عن البدايات الصعبة، وعن كفاحه، تزوج أمريكية وطلقها بعد خمس سنوات، لديه طفلة تعيش مع أمها لكنه يلتقيها دومًا. اختار الحرية، ولم يفكر بالارتباط ثانية



وعمل لسنتين أستاذًا زائرًا في باريس ثم أستاذًا زائرًا في طوكيو، يعشق السفر ويمقت الروتين..

من وقت لآخر كان يتوقف عن الكلام متفرسًا في وجهها ويسألها بصوت يشف عن حنان عميق: هل أنتِ على ما يرام؟..

كم تأثرت برقته إنه يخشى عليها التعب وهي حامل على وشك الولادة. ترى هل يخصها باهتمامه لأنها حرّكت مشاعر عميقة لديه، أم هُيئ لها ذلك وهو بريء من تخيلاتها.

لكنها منذ تلك السهرة، لم تنفك عن التفكير به طوال الوقت. سافر الصديق الغريب بعد أن خطف قلب امرأة اعتقدت أنه ممتلئ بالحب لزوجها؟.. خطف قلبها ببساطة وتركها امرأة تعيش على حافة الهيام.

وجدت نفسها منذ سفره تفكّر بحياتها فهي ابنة أسرة متوسطة تقليدية، رُبيت على قيم معينة أساسها الحلال والحرام، الفضيلة والرذيلة، الخير والشر، السمعة والعفة والشرف، تلك هي كلمات قاموس حياتها.. إنها لا تفهم شيئًا إلا باستحضار نقيضه، هكذا حياتها مجرد قوسين خانقتين وهي تعيش بينهما. تقدّم لها شاب قريب لأمها ومن أسرة تشبه أسرتها، اعتقدت أن قلبها خفق له فهو متعلم ووسيم تزوجا، وكانت تمضي أيام العُطل في بيت أهله أو أهلها، متعتهم الأساسية الكلام

وتناقل الأخبار، كلام لا ينقطع يهدر ويهدر كشلال أبدي.

كان يمكن لعمرها أن يمر وهي تحس بالرضى لولا ذلك الضيف الذي زلزل كيانها.

حاولت إعادة نفسها للتوازن القديم وإقناع عقلها بأن هذا الهوى المزلزل سوف يمر بسلام كما لو أنه مرض عابر، لكنها يومًا بعد يوم صارت تتعلق بالغريب كإله تعبده بكل جموح روحها وصارت وهي تفكر به ليل نهار، تشعر أنها تخونه مع زوجها، بل صارت تبالغ في الاهتمام بزوجها كي تسكّن أوجاع ضميرها.

ولم تبدل الأمومة من هواها للرجل البعيد، بل ظل حب الرجل يخفق في قلبها. تشعر أنها تعيش حياتين أو مستويين، حياة القلب بجموحه ولا منطقيته، وحياة العقل بثقل الواقع المفروض عليها. في البداية لم تسمح لنفسها أن تحلم بالرجل كما تشتهي، لكنها فيما بعد أذعنتْ لطغيان الهوى فصارت تتخيل لقاءات دافئة معه ومداعبات ولمسات تجعل جسدها وروحها يتوهجان كجمرة. إنها تعي حالتها تمامًا، فهي امرأة تعيش بطاقة أحلامها ولأحلامها مذاق اليقظة، ياه إنها تكاد تحس برطوبة شفتيه ومتانة عضلاته والدغدغة التي يثيرها في جسدها ملمس أشعار ساعديه.

لم يلحظ أحد التبدل الروحي الذي حصل لسامية، حتى زوجها لم ينتبه للتبدل التام في تعابير وجهها، فلم تعد ملامحها مرتشحة بالرضا وحين كانت أعصابها تثور فجأة ودون سبب واضح والكل يعتقد أن التعب هو السبب الوحيد. وحدها تعرف أن الشوق للغريب سبب عصبيتها.

مرّت خمس سنوات لم تلتق الرجل الغريب، لم تحاول مرّة السؤال عنه أو تسقّط أخباره، فهو موجود في قلب حياتها، تشعر بثقل وجوده الذي يحتجزها، أدركت أن هذا الرجل حرّضها للتفكير في حياتها. ما أتعس الحياة في هذه المدينة الفقيرة بالروح والفن، حيث الناس أسرى محدوديتهم يثرثرون، وليس لديهم وسيلة للتسلية سوى الكلام ويناقشون الأمور نفسها بالعقلية القديمة المتوارثة نفسها، لا أحد يجرؤ على الشك بل حتى على السؤال؟!..

إنها تعرف أنها عاجزة عن تغيير حياتها فهي تعبد طفليها وتقدر مزايا زوجها الذي يقدس أسرته وتجد كل من حولها ودودًا وطيب القلب، لكن طيبتهم تخنقها وتجعل أحلامها كوابيس فهي دائمة الشجار مع هؤلاء الطيبين في أحلامها!..

طعم الحياة رديء هنا، هذا ما تحسّه، ولم يستطع أحد في هذه المدينة اقتحام باب روحها. إن الحياة هنا أشبه بتثاؤب طويل طويل لا نهاية له، أشبه بنعاس لا

صحوة بعده. أما الرجل الذي أقحمه القدر في حياتها فقد فتح بابًا مواربًا لها أمكنها أن تطل منه لترى عالمًا آخر أكثر غنى وتنوعًا، عالمًا كله إثارة وتجدد ومعنى، إنها تشعر بالشفقة على نفسها وعلى الناس هنا الذين يشبهونها، ما كان يمزق قلبها اكتشافها إنسانة أخرى في أعماقها، إنسانة مختلفة عنها كليًا، ما كان لها أن تدرك وجودها لولا الرجل الذي أضاء حياتها كبرق، شق ظلام أيامها.. ثمة إنسانة تقبع في زاوية ما من روحها تحتقر نمط حياتها وتدعوها لحياة أكثر بهجة وغنى.

التقته مرّة ثانية بعد ست سنوات، تضاربت مشاعرها حين سمعت أن الرجل الذي يسكنها غيابه في وطنه وسيزورهم. هل هي سعيدة!.. أم تفضل ألا تواجهه لتجنب نفسها عناء هوى عنيف لا يمكنها تذوق ثماره المحرمة. لكنها رغبت أن تخضع نفسها لاختبار لقائه متمنية أن تكتشف أن كل ما أحسته كان وهمًا. لكن ما أن التقته حتى أصابها دوار من الوجد، قبّلها من وجنتيها فظلت لأيام تشعر بأنفاسه العطرة تلفح وجهها.

إنها تعبده وتخجل أن يلحظ أحد ذلك اللهب الأسود اللمّاع المتأجج في عينيها كلما نظرت إليه، أدهشها أنها لم تشعر بكنوز أنوثتها مع زوجها، أما مع الغريب، فقد صارت - وبطاقة خيالها وذلك الهوى الجامح المقموع في قلبها - تكتشف المفاتن الغامضة في جسدها، فلأول مرة تهتم بإبراز استدارة كتفيها وانسياب فخذيها الرشيقين، اشترت ثيابًا أنيقة كما لو أنها تزف نفسها إليه، لم يدر بينها وبينه أي حديث خاص، لم تنفرد به، لكن كل حديثهما أحسته مُلْغزًا، فحين تسأله: ألم تشتق للوطن؟!..

يقول: الوطن في قلبي.

وحين سألها: هل أنت سعيدة في حياتك.

أجابته: لا يمكن أن تكون سعيدًا هنا، دون قوة قلبك وخيالك.

في حديثهما تواطؤ خفي، يدخلها في حالة نشوة، لم تدم زيارته للوطن سوى عشرة أيام ودعته بفتور وسط شلة من الأصدقاء غير عارفة متى ستراه ثانية، يبدو أنه لمح غمامة الحزن تعبر صفحة وجهها النقي، وكيف أخذت نفسًا عميقًا، كما لو أنها تختنق من نقص الهواء ودون أن ينتبه أحد ضغط على يدها الفارغة من السعادة وهمس لها: تستحقين حياة أفضل.

تركت عبارته دويًا هائلاً في روحها، وخلّف سفره موتًا حولها، شعرت أن دنياها مصنوعة من تراب وبأنها امرأة من تراب أو أنها سراب لامرأة لا تستطيع أن تكونها.

الأيام العشرة التي قضاها في وطنه، جعلت لحياتها نكهة، أحست كم أن الحياة مدهشة وعذبة، لحديث هذا الرجل طعم رائع، حين تنصت إليه تحس أنها تتذوق حلوى لذيذة، حياته غنية متجددة يغنيها السفر والتجارب، أما حياة الناس هنا فمملّة، تخنقها بالضجر، لعب الورق تسليتهم الوحيدة.

صارت حياتها مشدودة في انتظار سنوات عمرها تتلاحق وهي أسيرة هوى لا يفتر يسخر من المنطق والعقل، هذا الهوى موجود، هذه الحقيقة لا يمكن نكرانها. كان عليها أن تعمل على نسيان نفسها بأن تغرق ذاتها أكثر فأكثر في شؤون أولادها وزوجها، وفي لحظات كثيرة كانت تنتقص من قلب مشاغلها متسائلة: ما الذي أفعله بنفسي؟!... ذات يوم كانت تكوي قمصان زوجها سعيدة بالهدايا التي قدموها لها في عيد الأم، وجدت نفسها تتصلب فجأة بحقد فظيع وتترك المكواة على كم القميص لتحرقه عن عمد، ثم ترميه في القمامة، تلبس ثيابها وتخرج من البيت كما لو أنها تفرّ منه. تسير بسرعة مدهشة كأنها تلحق سرابًا، راغبة بالفرار من جلدها، أضناها المشي لساعتين فعادت لاهثة إلى سجن أسرتها دون أن يلحظ أحد تمرّد أم.. ترى ما الفرق بين الأم والرّق.. لهما الوزن ذاته وربما المعنى ذاته.

فكّرت كم هو مخادع الزواج، فهي تهب لزوجها جسدها الميت، لكنه يعتقد أنها تحبه.. ومع الوقت صارت تمقت هذا الواجب الثقيل وتختلق الأعذار للتهرب فيثور مطالبًا بحقه. فكرت بأن الزواج يعني ألا تكون المرأة سيدة على جسدها، بل هناك من له الحق في هذا الجسد. لم تجد من مفرّ من مصارحة زوجها أنها ماتت جنسيًا، تعبير ابتدعته وأعجبها، نظر إليها نظرة تنضح بغضب مكبوت وقال معتقدًا أنه سيميتها بكلامه: لا تلومينني إذا خنتك..

انفجرت ضاحكة، من المفارقة في موقفهما، فاشتعل غضبه أكثر، لكنها تمنّت بسرها لو يوفّق بعشيقة تقبل أن تعطي ذاتها لرجل محدود يجد متعته العظمى في لعب الورق وتدخين الأركيلة مع الشلة ذاتها من الأصدقاء.

كم رغبت أن تشكك بحبها للغريب، للرجل الحلم، لعلها تحب نمط الحياة التي يعيشها والمحرومة منها في مدينة بائسة، لعله يمثّل لها غواية الخطيئة التي لم تسقط بها أبدًا.

مسكين من لا يخطئ، فهو لن يتذوق النعمة فيما بعد السقوط، كانت طوال حياتها الابنة البارة لمجتمع يقدس مفاهيم جامدة، كانت كما يشتهون وتعتقد أنها تشتهي ما يشتهون!

كم فكرت بالجملة الوحيدة التي خصّها بها: تستحقين حياة أفضل. ياه لو تزوجته كم كانت ستعيش حياة مختلفة، كانت سترافقه في أسفاره وتتعلم عدة لغات وتلتقي بشخصيات غنية مثقفة، لحديثها بريق يضيء العقل والقلب أيضًا، كان بإمكانها لو تزوجته أن تدرس تاريخ الفن، ذلك الحلم الذي أجهض لأن الظروف لا تسمح، فقد تخرجت من الجامعة مع قطيع من الجامعيين نصف الأميين الباحثين أبدًا عن وظيفة لن يعثروا عليها إلا بالرشوة.

ترى مَنْ يخلق مَنْ؟.. هل الهوى يخلق الحلم؟ أم الحلم يخلق الهوى؟!.. تتساءل ولا يهمها الجواب.

يظل وجهها يرسم الابتسامة المتوترة ذاتها وهي تحلم بالرجل الذي وشم ذاكرة قلبها إلى الأبد.

ترى كم من النساء المتزوجات يعشقن رجالاً متخيلّين؟!.. كم تتمنى لو تملك الجرأة وتخوض في تلك المواضيع الحساسة مع صديقاتها، لكن حتى صداقاتها مختنقة بالاعتبارات الاجتماعية.

صار كتابها المفضل رسائل جبران خليل جبران ومي زيادة. مذهل حب مي وجبران الذي تأجج رغم المسافات ورغم أنهما لم يلتقيا أبدًا.

ذات ليل أفاقت مجفلة من تأثير حلم لا تتذكره بوضوح، لكنها تعيش انفعالاته، جلست في سريرها لاهثة وعيناها تسطعان بنور غريب تحسّه دون أن تراه، حدقت في الظلام كما لو أنها تسبر أغوار فكرة تتراءى لها من وراء ستارة. ستزيح الستارة لتلتقط حقيقة نابعة من كيانها كله. لقد أحبتْ رجلاً، حبًا قويًا، ملك عليها قلبها وكيانها، حبًا عاش سنوات طويلة وبزخم لا يفتر ولا يعرف الهزيمة، حبًا بدّلها شيئًا فشيئًا وجعلها تكتشف حقيقة ذاتها وتقيّم من حولها بعد أن سقطت الغشاوة عن عقلها، حبًا حررها من محدودية كانت تحكمها، حبًا أنقذها من التفاهة حولها وأعطاها وقاية من إدمان الروتين القاتل للأحاسيس.

قفزت من سريرها وهي تشبك يديها بقوة ببعضهما وتنصت لوجيب الدم يتدفق في شرايينها انسكبت دموعها حارقة وهي تحس بفيض من نعمة هبطت عليها من السماء وغمرتها كماء دافئ. وكنهر يحوّل مجراه، انجرف هواها من الرجل إلى الله.

فصرخت بكل جماح روحها: آمنت.

❖ ❖ ❖

١٨٧

كواليس مسرح المدينة

قصـــة

نجم الدين سمّان (*)

الأستاذ خليل

على هذه الخشبة ، وقفت كلُّ الممثلات، كلُّ الممثلين، المشهورات إغراءً، المشهورون وسامةً وحضوراً.. انا الذي صنعتهم، أطلقتُ الإبداع فيهم، طَرَدْتُ المشاغبين.. رافقت المعتزلات والمعتزلين حتى بيوتهم بباقات الورد، غيرهم.. صنعت.

المخرجون .. الذين وافقوني على كلِّ انعطافةٍ فكريةٍ ، الذين عارضوني لسببٍ فنيٍ، أمْ.. لأتفه سبب، كلهم .. حدقوا في إصبعي، منتظرين كلمتي المشهورة في الوسط الفني:

(*) أديب وقاص (سورية).

* العمل الفني: الفنان أنور الرحبي.

-توكّلْ

تعني أمرين. لا ثالث لهما:

- إبدأ.

حين تشير إصبعي إلى الخشبة.

-انصرف.

حين تشير إلى الباب.

ولن أكتمَ هذا السرَّ.. غازلني الكُتّاب علانيةً ومن وراء حجاب، الكُتّاب اليساريُون، كتّاب اليمين، كُتّاب الوسط، كبارُهُم قبل المبتدئين.. أحدُ كُتّاب المعارضة؟أرسل لي نصاً باسمٍ مُستعار!

كُلُّهم.. الآذنُ، نَجّار المسرح، خياطته، مهندس الديكور، ضاربة الآلة الكاتبة، عمّال الإضاءة، قاطعو التذاكر، الممثلات، الممثلون، الجمهور الحبيب.. كلُّهم أولادي، حيث لا أولاد لي.. رغم زيْجاتي.

❖ الآنسة جنان/ممثلة:

ارتجف قلبي مرتين.. الأولى، اتركوها لي لحظة عطرٍ، تُهَفْهِفُ بها جديلتاي على درجات مراهقتي، أمي بغريزة المرأة شمت رائحةَ العطر فجَرّتني إلى الحَمّام، جَرّدتني من ثيابي.. تحت لسع الماء أخذت تُزيل العطر بالصابون وتضربني فأبكي.. ثم تضربني وتبكي!.

ارتجف قلبي مرتين.. الثانية، حين دفعتني من ترددي يدٌ من خلف الكواليس،تجمّدت واقفة في منتصف الخشبة داخل بقعة ضوء.

لوهلةٍ.. لم أعِ الظلامَ الذي لَفَّ أنفاس الجمهور في الصالة.

ثمَّ، لم أفهم لماذا صفّقت الأيدي!

أحنيتُ رأسي برقبة متوترة وأكتافٍ ترتجف: فلمحتُ في الصالة حشداً من عيون تلتمع.. كأن ألف رجل يُحدّقون بي عارية من كل ثيابي!.. نضح الماء من جلدي، نسيتُ الجملة الأولى من حوار حفظتهُ طيلة شهرين، كنتُ سأرتدُّ نحو الكواليس راكضةً، ثم بفعل سحر غامض سرت في حنجرتي اللغات كلها..

في الاستراحة، مهدودة على كرسي، غمرتني نشوة أن أتقمص أرواحاً على الخشبة، وأرتدي أجساداً في جسدي، وأتناسخ في نساء لحظة انكسارهن في الحب، أصفق البابَ من ورائي فتهتز جدرانٌ، أخرج من بيت الدمية إلى فضاء ثلجٍ لا يُحدُّ.. وحين أغادر المسرح بعد العرض.. أكتشف خيباتي!

ذات عرضٍ.. ارتجف جسدي لأول مرة، فيما أنا أغير لضيق الوقت قميصي خلف الكواليس، ضبطت أحداً ما،رجلاً يتلصص عليَّ من وراء ستارة، زورتهُ.. أعجبني أنه لم يتوارَ، ظلت عيناه تحدقان حتى ارتجف قميصي بين يديّ، أتّقَيتُهُ بثوب ديدمونة.. عيناه كل ما بدا منه وخيالهُ



مُتماوجاً بين طيّات الستارة، تمنيتُ لو أعرفُهُ، لو أن المشهد يتأخر، أو تنقطع الكهرباء، لأطوقه ملفوفاً مثل طفل بالقماش الذي يُخفيه.. تركتُ لعينيه أن تجوسا بين كنوزي في اكتشاف موجع ولذيذ، حتى إذا أسدلتُ الثوبَ على ارتعاش جسدي.. اختفى.

حين خرجتُ من عتمة الكواليس، على ضوء، ثم بدأ المشهد.. عرفتُهُ من عينيه، كان ..أبعد من تخميني، سألني بصوت مُرتعشٍ عن منديلي، ارتبكتُ.. حتى خلتُ أن ظنونه فيَّ، هي نفسها ظنونُ عُطيل.. صفق الجمهور!.

يُصفق الجمهور عادة.. ليُبعدَ الشُّبُهات عنه!!

نسيم إسماعيل،

من كيسي تعلَّمت.. ليس معي شهادةٌ في الإخراج،ولا كنتُ أعرف أن التمثيل الحقيقي يجري خارج الخشبة..

قادتني المصادفة إلى مدخل مسرح المدينة، ثم صرتُ متفرِّجاً مستديماً، لا يفوتني عرض.. أخرج من غرفتي في القبو الذي أسكُنُه، باحثاً عن عمل طوال اليوم، ثم مساءً.. إلى المسرح أداري به وحشتي في مدينة لا يعرفني فيها أحد.

عرضاً بعد عرضٍ، صرتُ أُحسُّ بأني مراقبٌ، ثم شككتُ في شخصٍ يجلس على

الدوام في مقعد خلفي، أعودُ إلى غرفتي فيتبعني ظلُّهُ حتى أول درجات القبو.

خفتُ فكرتُ أن أعودَ لأشتغل مع خالي، حتى لو أنه سطا على أرضنا بعقد توكيل بصَّمَ عليه أمي خلال غيبوبة الموت.. ترددتُ، قلتُ في نفسي.. حضرتُ افتتاح العنب الحامض، وسأحضر هذا المساء أيضاً، فليتبعني إذا كان رجلاً ذاك الشخص، سأمسك بخناقه عند أول منعطف، أخنقهُ بقبضتيّ فلاح.. فارتاح.

قبل فتح الستارة ، فاجأني مدير المسرح بذكر اسمي، وصفني بأوصاف رنانة، ثم أشار إلي فالتفت نحوي الأعناقُ، دعاني للصعود ، قلَّدني درع المتفرج المثالي، منحني بطاقة دعوة دائمة ، عانقني مُبتسماً لعدسات التصوير، ظهري للجمهور وجههُ للعدسات.

خرجتُ بعد العرض مَزْهُواً.. عند أول انعطاف تخاطفتني في الظلام اذرعٌ، حشرتني عضلاتٌ في سيارة .. ماذا فعلتُ؟ أغلقوا شفتيّ بلاصق، له طعم الغراء الذي كُنا نطلي به التنكات فارغة، ثم نضع فتافيتَ جُبن نصيدُ بها فئران الحقول، عصبوا عينيَّ، فرقعت السيارة بين حُفر، لكموني من كل حدب ، شحطوني شحطاً، رفسوني في ممر طويل، أنزلوني درجات قبو، رموني في غرفة دبقة، صفقوا وراءهم باباً، تركوني في حُلكة ليل أشد من الظلام الرجيم، أدركتُ لوهلة ارتجافي مثل فأر مذعور.

بعد شهر، ربما.. سنتين، اعتذروا منّي ، أعادوا لي دِرْع المتفرج المثالي وبطاقة الدعوة الدائمة، أوصلوني في الفجر إلى غرفتي، دسوني في فراشي.. نمتُ كما لم ينم أهل الكهف، ولما صحوتُ .. اغتسلتُ، حلقتُ ذقني، لبستُ ثيابي، تعطَّرتُ، تركتُ باب غرفتي مفتوحاً على مصراعيه، صعدتُ درجات القبو، ثم إلى مسرح المدينة، نكاية بهم.

صفَّقتُ بعد العرض طويلاً، ووقفت ليراني الجميعُ ، وحدَها .. الآنسة حنان هي التي تذكَّرتني، أشارت لتدُل عليّ، فقفز أعضاء الفرقة من عليائهم نحوي، عانقوني، بعد غياب، استبقوني، سألوني بلهفة، ثم بريبة ظاهرها الشفقة، بكت الآنسة حنان، طلبت من المدير أن يردُّ اعتباري، على الأقل.. بتوظيفي، طالما أني لا زلتُ بلا عمل.

ابتسم الدُومري، لم أرتح لابتسامته، فاجأني حقاً، قبلَ تعييني في مسرحه.

❖ توفيق بسَطْرمة/ ديكوريست،

لم أفهم في الديكور المسرحي أكثر مما تفهمه أمي، حين تُرَتِّبَ الوسائد تحت إبط أبي ليتكئ مُتجَشئاً بعد الغداء.

الأستاذ خليل هو الذي دوكر حياتي،

جرَّني من البَطالة خريج معهد صناعي- قسم الخراطة، حتى بدا نجار المسرح أعرف مني، لكن المدير فرملَهُ ورفعني درجات فوقه.. وعليه!.

اكتشفتُ أن تواقيعي على الفواتير أسهل من توقيع النجار، يُقهقهُ الدومريُّ بعد كل توقيع، يُنحِّي جانباً تصوُّرات المخرجين، يرسمُ على ورقة مايراهُ.. أبواباً أو نوافذ لا لزوم لها، يبارق نصر لمسرحية عن النكسة، نفذتُ له ما قد دوكَرَهُ طيلة هذه السنين.. تزوّج سبع مرات ، فجدَّدت له سبع مرات ديكورات بيوته ومنازله، سبع مرَّات كافأني، يسمح لي في كل مرة.. ان أصنع لبيتي خزانة من أخشاب عتيقة في المستودع، سريراً للطفل، طاولة للأكل.. يتهدجُ ضاحكاً:

- ضع عليها أطايب الطعام، شمِّر عن أكمامك وتوكَّل.

❖ المُلقِّن نسيم،

أول أجر قبضته عن عملي كمُلَقِّن.. واقفاً في مستطيل كأنه قبرٌ عمودي، خلفي شاهدة.. لوحٌ من نحاس تخفي رأسي عن الجمهور، ظهري للصالة، جبهتي بموازاة ومحاذاة أقدام الممثلين!.

من كل مخرج التقطت أفضل ما لديه، وما كنتُ أحلمُ يوماً باجتراح مآثرهم،لكني في إحدى البروفات.. رفعتُ رأسي لحظة استعصاء المخرج على ابتكار حل، قلتُ على استحياء:

- إذا استدارت الجوقةُ معطية ظهرها للجمهور، يمكن لـ أوديب أن يضاجع أُمه.

استدركتُ:

- يمكننا هنا يا أستاذ ، استخدام التغريب،كما فعل بريخت.

نطَّ المخرج مثل قط:

- بريخت.. نعم ، يفيدنا هنا بريخت.

نفذوا اقتراحي، تمددت الممثلة/ الأم قرب أنفاسي على قطعة الحرير ، رأيتُ.. أو.. هكذا، خيل إليَّ، حيرة أوديب غامضة توحي بالفرائز.. تسرَّبت إلى أعصابي أنفاسُ الممثلة/ الملكة، خيِّل إليَّ.. . أو .. هكذا رأيت المُمَثِّلة بأعوامها الأربعين تُخفي بالكاد اشتهاء مُزمناً للممثل بأعوامه العشرين، الممثل.. بدا لي لحظة قبلته الأولى طفلاً يتعثر بثياب شبابه، غراً.. تفضحه الملامسة الأولى للأنوثة أمومة، للأمومة ملكة لا يطال حريرها بالتشهي ، للمليكة امرأة تعتقت مثل دن نبيذ مهمل في عتمة كهف.. ارتعش جسدي كله في حفرة التلقين.. كأني الذي ارتكبت الخطيئة، كأن الآلهة لم تصنع قدري، لم تقذفني في أتون.. أغمضتُ عيني خوفاً من نبوءة العرافين.

بعد ارتعاشي .. بكيت.

نفّذوا أول اقتراح فتوالت اقتراحاتي، لكن الدومري تركني في الفتحة التي تحت الخشبة، حتى تسرّبت الرطوبة عبر قدمي إلى عظامي على هيئة روماتيزم مُستديم!.

في يوم سعدي ، والممثلون يتأففون من انقطاع التدريب، اغتنمت حيرة الدومري، قفزت من تابوتي، اتجهت نحوه مبتسماً بجملة هاملت، حتى صرخت هي بي:

- سأكون مخرجَ هذه المسرحية، أو.. لا أكون.

حدّق بي كأني شبح، حدّق فيَّ الممثلون كأني حفّار قبور، قال الدومري:

- تَوَكَّل.

- فتوكّلتُ..

❖حمدو الكهربجي:

مرَّ عليَّ الأستاذ خليل، ابن حارتي ، قبل أن يتركها إلى منازله، قال:

-احمل عُدَّتكَ وتوكل.

دخلت الصالة مُلتمساً خُطاي على امتداد ضوء شاحب .. آتٍ من وراء الكواليس .

حين انتهيتُ من إصلاح الكابلات الثلاثية، وأعطي الأستاذ إشارته، أدهشتني الأضواء التي سطعت، والظلال خلف الستائر.

استأذنت الدومري ، ابن حارتنا، أن ابقى لأتفرج على ألعاب الممثلين، قهقه، ثم بتر ضحكته:

- على شرط، تجلس دون أن تفتح فمك.. توكّل.

زممت فمي، أجلسته على آخر كرسي في الصالة.. صار الممثلون يصعدون بتمهل إلى خشبة المَرْسَح.. حين بدأ التشخيص أحسستُ بتيار يسري في عينيَّ، عبر أذني.. يكهرب جسدي!.

لأول مرّة أرى تشخيصاً على المَرْسح، تذكرتُ كم يشبه هذا ما قد فعله الساحر حين اقتحم حارتنا بمناديله وكراته الملونة!استأجر المقهى، بدأ عروضه صباحية أول أيام العيد، دفع أبي فرنكين كاملين لأدخل ولم يدخل، همس لي: استعذ بالله يا بني عند كلّ لعبة، إذا صاح عليك فلا تذهب.

لكني حين دخلت المقهى نسيت التعويذة، ثم كان الساحر قرأ شفاه أبي عند الباب، فدعاني إليه.. فقفزت إلى المصطبة ناسياً تحذير أبي، لم أفلح في الصعود، أمسك الساحر بيدي ورفعني عالياً في الهواء.. في الهواء بقيتُ، أخرج الكرات من جيوبي ، من فمي، من أُذني، ومن . قفاي، ضحك أولاد حارتنا عليَّ، وحين أكلني الغيظ وجدتُ أقدامي تسقط نحو خشب المصطبة.

أشفق الساحر عليّ فصار يدعو أولاد الحارة سبعاً وراء سبع، يجعلهم في سراويلهم يتبولون لأغيظهُم بضحكاتي، يُخرج بطّة من قبعته، يُدوِّم برشاقة أصابعه فتختفي ، يسألني:

- من سرق البطة؟!.

فأشير إلى سارق ألعابنا في الساحة، يذهب الساحر إليه ليُخرج من ثنيات قميصه ريشاً وجناحين، ذيلاً ومنقاراً وقدمين بالخلاخيل.. تلك أشلاء بطة! يسخر الساحر منه:

-أكلت البطة نيئة؟!

يمسكه من ياقته، يقلبه رأساً على عقب، يدحوه على ظهره، يطلق سارق ألعابنا صرخة تستغيثُ، فتطير البطة من فمه، ترف، ثم تحط في حضني.. نضحك.. نضحك.

يالله ، كأن الساحر بعد كل هذه السنين أمامي، توزعته أجساد وحناجر الممثلين!.

استرخيتُ في مقعدي أتابع، ولما أطلّت حنان قالت جملتها الأولى .. انخلع قلبي من مكانه، صاعقة من برق نزعته من صدري، رفعته في هواء الصالة، خفتُ أن يصطدم بالسقف، أن تتقاذفه الجدران، لكنه خفَّ، رأيته يرف حولها، يطير حيث تسير، يحط حيث تجلس.. ركضتُ به بعد انتهاء التدريب:

- دخيلك يا دومري.. شغّلني عندك.

❖ **حمدو.. سابقاً/ لاحقاً.. حميد طاهر:**

أغلقت دكاني، لازمت المقعد الأخير في زاوية الصالة، أراقبها تميسُ فوق الخشبة، أحفظ الأدوار كلّها لأتهجى دورها، أراها في العروض من خلف الكواليس يغسلها الضوء على الخشبة ويجلوها التصفيق.

قال لي الدومري، ابن حارتنا: توكَّل.. فبقيت، ثم لم يعد يتذكر حتى وجودي، صرت جزءاً من هذا الهواء، يناولني آذن المسرح أبو صالح كأس الشاي في الاستراحة كأني واحد من الجميع.

يوماً.. بسخونة الشاي احترقت شفتاي لما انفجر المدير في وجه الممثل الرئيسي:

- نفد صبري عليك، حرَّضتهم على الانشقاق عن مسرحنا..

أخبروني، فرقة أضواء المدينة، هه، وجدت اسماً مناسباً وضللت الطريق، لأحد معك.. غير اثنين من الكومبارس، وعامل إضاءة لا يعرف كيف يصعد إلى «البرجكتورات» دون أن يقع!.. خُذهم بعيداً وتوكل.

مرَّت لحظة صمت متوتر، رأيت فيها وجه حنان مغسولاً بالخيبة،شفافاً وحزيناً مثل وجه اليتيم ، ورأيت الدومري يتشهَّاهُ ثم يقول:

- فكّروا معي بممثل يُنقذُ الأغلبية في مسرحنا.

أنهضتني كهرباء غامضة من مقعدي.. ركضت عابراً الممر الطويل، صعدتُ الدرجات دهراً نحو الخشبة.. وقفت قبالة حنان، كأني سأحميها من وحشة أدوارها، سأحتويها بأطراف هواجسي، وبالشوق يستنفر الحواس تمثيلاً ، يكهرب الهواء الذي بيننا فترتعش الستائر، بدأت الحوار معها من حيث انقطع.. لم أعد أرى غيرها في كل تدريب، في كل مشهد.

عانقني المدير على نجاحي في إنقاذ مسرحه، وليس على رهافتي في التمثيل، همست له:

- قل لقاطع التذاكر.. آخر مقعد هناك في الزاوية، يظل محجوزاً لي، باسم حمدو الكهريجي.!.

مُذ ذاك، في كل تدريب، وفي كل عرض .. يجلس حمدو الكهريجي على ذلك المقعد يَرْقُبُني وأرْقُبُهُ، أغار منه كلّما دخلت إلى الكواليس وظلّت حنان وحدها على الخشبة، أو .. مع ممثل غيري!.

❖ **المخرج نسيم:**

لست الوتر الخفي بين حنان وحميد.. صرت أعْزفُ عليه.

صنعت منهما أجمل ثنائي على المسرح، ما إن يرن جرس البداية، حتى يُضرما حروف الحوار بشوق كتيم يُحسهُ الجمهور ولا يراه.

أثناء التدريبات، يجلسان.. كل في طرف، يغرقان في تفاصيل الدور، لا ينبسان بحرف، يتبادلان التحية برقّة الرموش، تاركين كل كلام معلقاً بلحظة انفتاح الستارة.

في نهاية كل عرض.. يتبادلان نظرة صامتة، ألمحُ ارتعاش يديهما إذ يتقاربان لحظة اصطفاف الممثلين رداً على التصفيق.. لم يمسك يدها مرة ليرفعها ابتهاجاً، لم تقارب يدهُ، يمضي كل منهما إلى غرفتين متباعدتين ليخلعا أدوارهما، تندفع حنان خارج المسرح دون أن تلتفت إليه، يتنحّى لها متشاغلاً بأي شيء، ثم يخرج معطياً ظهره لسيارة التاكسي المنطلقة بها إلى بيتها منتصف كل ليل.

في البداية، اعتقدت أنهما بهذه البرودة يخدعاني، ليتحاشيا المدير والزملاء، الصحافة وإشاعات الناس، تخيلت على الدوام كيف تدور السيارة بها من الشارع الخلفي لمبنى المسرح نحو الرصيف الذي يمشي عليه، تتمهل السيارة قربه، تفتح حنان الباب، أرى أصابعها تتشل أصابع له تتأرجح، ينصفق الباب وتطير بهما عربة اسمها الرغبة.

أُقرّ- كلما وضعت رأسي على وسادتي - منعه عن دور العاشق، وأنْ.. أرميّه عن

لحافها وحريرها وثمارها المحرمة، أن .. أقف قبالتها على الخشبة، أعانقها أو.. تُزملني بجثتها مثل جوليت.. أحتلمُ تحت لحافي، ترتجف الأضواء، تعمُّ السكينة فضاء الخشبة، أتكور حول نفسي مبللاً بهواجسي.. أنام.

❖ **يوسف / نجّار المسرح:**

منذ أربعين عاماً، وأنا أنتظر أن يأتي أحد،، أي أحد ليزيح الدومري عن منصبه المستديم، بدلت تسع مطارق وإزميلاً ومنشارين كهربائيين، تبّتُ ونزعتُ معملاً من المسامير، فتحتُ براميل من الغراء، الخشب الذي جهزته لديكورات مسرحنا يكفي نوافذ حيٍّ بأكمله!..

قالت لي أُميةُ، خيّاطة مسرحنا، قبل أن نتزوج:

- لست عذراء بسببه، أرعبني في مستودع الألبسة، أرهبني، رغبني بقماش رديء..

وأنا نجار المسرح ،احتجت قطعة خشب أرمم بها سرير ليلة عرسي، فاجأني المدير أخرج بها من الباب الخلفي، هنّأني على زواجي الوشيك، ثم حسم من راتبي ثمن الخشبة.

تشكّيت له، نفضني خطاباً عن الأخلاق الأموال العامة ! ثم قال: توكّل.

كلّما تحدثوا عن فقدان شيء في هذا المسرح ، حدّق المدير في عينيَّ، وكأنني المتهم الجاهز دائماً بين يديه.

أخيراً، طفح معي الكيل.. فصلتُ له من أسوأ الأخشاب تابوتاً، قابعاً في قبو المسرح منذ سنين، مازلت أنتظر موته، أو تغيير جسده بجسد مدير جديد.. حتى صرت أرى التابوت في أوهامي..يطير عالياً، ترفعه الملائكة البيض، الأبالسة.. ثم ، تسقطه عليه.

❖ **الآنسة/ السيدة.. حنان:**

عينا حميد أجمل مافيه، يذكرني بأبي.. رجولتهما في العينين!.

منذ اكتشفت أنوثتي خلف الكواليس، أمسكت أقرب قلم، رسمتُ رجلاً.. رشيق ظلهُ، بوجه غائم، لوّنتُهُ بهواجسي.. علقت لوحتهُ دونما إطار فوق سريري.

لو أن حميداً دق زجاج نافذتي بغير عينيه، كنت ركنت اللوحة في خزانة أمي.. لو أنه خلع صمت المفاصل في باب غرفتي، لو حطّم وحشة الخشب، كدت أكره أمي حين غاب أبي صامتاً حيال تسلّطها ولسانها الزفر.. الطويل.

بعد موته.. استعارت أمي صمته، هجرت غرفتها، انزوت في غرفته، أسمعها في الليل تسترجع آثامها منذ اشترطت عليه غرفتين للنوم.. منفصلتين.

وحدي.. كنتُ دليل ألفة في أسبوع قصير من العسل.

وحدي.. كنت أنسل إليه، بعد نومها، لأندس في فراشه الأبوي، كان يدس في حقيبتي هداياه..

زجاجة عطر على شكل قلب، قلم شفاه، كتباً وروايات .. كأنه يفعل ما لم يستطعه مع أمي، ما لم يفعله معي هذا الحميد.. لست طيفاً، فليلمسني حميدٌ من يدي، كأنما .. كل الذين حولي في مسرح المدينة رجال مخصيُّون.. لم تعد عيناه تتلصّصان علي من خلف الستائر، ماالتفت أحد لدمعتي عالقة على رموش المرآة في غرفة ملابسي، كسرتها.. تناثر وجهي شظايا من البللور، هجستُ برجل يُدميني، يركض في حاراتي المغسولة لتوِّها بالمطر..

أقفل الدومري باب مكتبه عليّ، أقفلت أجفاني، عرّاني بضربة من أصابعه، شعرتُ بدبيب عينيه فيما هو يدور حولي، يتقرى جسدي بكفيه، مدّدني على أوراق طاولته، استسلمتُ لرائحة الحبر في الأختام، لملمس أعضائه تنزلق على جلدي.. اقتحمني، سمعتُ لوحتي تتمزق فوق سريري.. كاشفة غرفتي للريح والماء المهين.

انتهى مني على عجل، أحكمَ ربطة عنقه، انحنى ممسكاً كفي قَبَّلها:

- سيدتي الجميلة.. أنت.

انخطفت راكضة من مكتبه، خرجتُ من مسرحي بغير التي كنْتُ..

❖ الأذن أبو صالح:

يوم احترق مسرح المدينة.. بكيت.

كلُّ مافيه، كلُّ من فيه.. صار رماداً، مديرُهُ والمخرج والممثلون و.. لم أكنْ أنوي أن أخون أحداً فأنجو.. كنتُ على الرصيف أستلمُ صناديق المرطبات حين لفحتني من باب المسرح حرارة وغطاني دخان كثيف، خلعت سترتي ملوِّحاً بها، كاشفاً أمامي الطريق.. الطريق ألسنة من لهب، سمعت صرخات الجميع، استغاثاتهم، انهيارات الكواليس، شممت رائحة شواء، رائحة لحم آدمي.. بالطيف الألطاف استر، ثم قذفني انفجار نحو الرصيف، ارتطم رأسي بإفريز الشارع، رأيت في غيبوبتي.. ستائر زرقاء، أضواءً، خشبةً خضراء دونما كواليس، ثم لا أدري سوى أني في فضاء لا يُحدُّ.. كنت الممثل الوحيد!.

خيمـة التسـاؤل

نـص

وليد إخلاصي (*)

أطلت التلال على البحر، بينما فصلت صحراء صغيرة بينهما لتصبح حدوداً من رمال لامعة أصابت سفوح التلال بالعدوى فتعرّى جانب كبير منها، بينما احتفظت مياه البحر بأمواجها المترددة على الشاطئ تحمل إليه الزبد والإيقاع الذي لا يعرف الملل.وتساءل البحر عن الخيمة الهائلة التي انتصبت على رمال الصحراء بينما لم تُبدِ التلال اعتراضاً على ذلك التكوين الذي كان أشبه بمشروع تل ناشز.

(*) كاتب وأديب وروائي ومسرحي سوري.

- العمل الفني: الفنان أحمد إبراهيم عبد العال (السودان)

وكانت أعداد المتوافدين على الخيمة تدلّ على اتساعها وهو يستقبل سيلاً متدفقاً من الرجال والنساء، الفتيان والفتيات، وقد أتوا من كل صوب على ضوء الشمس التي كانت تميل برفق نحو الأفق وكأنها تنوي الاغتسال بماء البحر بعد عناء يوم طويل.

وما إن اكتظت الخيمة بالحضور حتى خيمت عتمة شفيفة على جوّها، ولم يبق سوى ضوء الشموع المتناثرة حول الرجل الذي نصب رئيساً على المنصة المطلة على جموع المشتركين ، وكانت مهابة الرجل تليق بالمكانة التي وضع فيها، وقد لبث صامتاً بانتظار أن تهدأ الهمهمة المتفشية بين صفوف الحاضرين.

وأعلن الرئيس عن الافتتاح لحظة ساد صمت لا يشوش عليه سوى الهواء المتلاعب بقماش الخيمة وكأنه يحمل إنذاراً بعاصفة محتملة، إلا أن أحداً لم يُلق بالاً لذلك الاحتمال، قال الرجل بوقار الأئمة إن هذا الاجتماع قد خصص اليوم لإثارة التساؤل الحر كما يشاء أي مشارك في الخيمة، وقال إن مناخ الصحراء الذي تتلاعب به نسائم البحر وأنفاس التلال، سيوفر للمتسائل مساحة من الكلام ستغني الاجتماع دون ريب، وقال إن الفائدة لن تقتصر على المتحدث وهو يتساءل بحرية لا يحدها قيد، بل إنها ستنعكس على الآخرين في تشبعهم بقيمة التساؤل لحياة الناس الذين أدمنوا تلقي الإجابات الجاهزة أو الأفكار المرسومة دون إتاحة للعقل أن يقوم بوظيفته في التفكير والمحاكمة، وقال الرئيس،وقد ظهرت ملامحه جلية على ضوء الشموع، إن جوّ العتمة في الخيمة سيزيد من شجاعة المتسائل دون خجل من جهله وستكون حريته أكبر في التحدث، وبظني أيها الجمهور الكريم أن ممارسة الحرية بحاجة إلى مران طويل وحقيقي، وقال إن خيمة التساؤل هذه قد نصبت في منطقة الحياد وذلك للمساهمة في المران غير المقيد، فإذا تساءل أحدكم عن سبب التخلف وتردي الأحوال فإنه لن يكون بحاجة إلى جواب من أحد ولن تكون هناك فرصة لتعليق أو احتجاج من مشارك آخر، وقال الرئيس إنه قد لا يكون صواب في إعطاء جواب إلا ما يحصل عليه المتسائل من ذاته إذا ما أصغى إلى نفسه وهو يستولد الإجابة من طبيعة السؤال، وهكذا إن المتسائل قد يهتدي إلى جواب.

وضرب الرئيس الصحن النحاسي بعصا الإدارة، فانتقلت إشارة البدء إلى أرجاء القاعة كشرارة كهربائية سرت في الأوصال، ولمعت حيوية العيون كوميض يصارع العتمة السائدة ، فكان الرئيس في حال من الاستعداد لسماع المتحدث الأول.

وسيطر الصمت فترة حبست فيها



الأنفاس بانتظار من يوقظ الجمر في موقد الكلام، وهب صوت من الصفوف الخلفية هاتفاً فتعلقت به الأسماع وهو يقول:

«هل يجوز التساؤل عن بداية السؤال في حياة الإنسان،

أتراه ولد مع اكتشاف النار، والخشب البارد يتحول إلى شعلة تكشف وتنير،

أم أنه ابتدأ مع مراقبة البرق وسماع الرعد، فكان السؤال عن تلك القوة التي تتمتع بها السماء.

هل كان التساؤل عن سر تدفق المياه بجنون الوحوش الكاسرة،

أم كان مع زمجرة الرياح وهدير الزوابع لا تبقى ولاتذر،

وما علاقة الأمطار باخضرار الأعشاب وتفتح أوراق الشجر.

أكانت التساؤلات المتواترة هي البداية؟

وهكذا نشأت لغة (لماذا) و (كيف) و(من هو)، فهل كان قمقم الحيرة يحتضن السؤال؟»

واستكمل الصوت كلامه وقد غلب عليه قلق وتردد:

«أيكون في الإجابات على تساؤلات كهذه، شيء من الفرح والسعادة،

أم أنها حملت لنا الحيرة والدهشة؟ أم

هو الحزن والذهول قد أصاب من ابتدع السؤال.

أم أنها حالات أخرى لم نعرف لها تسمية؟»

وارتفع عالياً صوت امرأة يشي بصلابة:«السؤال يلد الجواب، فأيهما قدر الآخر؟

ولا معنى لجواب إذا لم يكن هناك سؤال،

وهكذا يحدث الحوار، فهل يكون في الجواب نهاية تحسم ونهاية تقنع.

أم أن الحوار شعلة لا تنطفئ، وأنه يعلن دوماً عن حقائق جديدة.

فهل في الحوار إشارة إلى العلاقات السليمة بين البشر.

وأنه يدل على نشاط العقل في أدائه الذي خلق له؟

وهل يمنح الحوار بطاقة الأنسنة لنا، وأنه يكشف عن سلامة صحتنا،

وهل في اختفاء الحوار دليل على تصلب شرايين مجتمع أو جماعة بعينها؟

هتفت صبية قائلة وقد اختفت جديتها وراء العذوبة:

«العقل، نعم فالعقل هو مفتاح التساؤل، فهل نتكلم به أو عنه،وهل يمكن لنا ذلك إذا ما أصيب بالتصلب، فلن يكون آنذاك عقلاً،

ولن يكون أداة تفكير أو وسيلة لحوار، ولن يكون هناك سؤال أو جواب،

لن يكون سوى الجمود الأشبه بالمياه في مستنقع فيولد البعوض وتزدهر الأمراض، أيؤدي الجمود إذن إلى تعصب وبلادة وضيق أفق وتسليم سلبي؟

وهل في تحرر العقل واستمرار تناميه ضمان للإنسان ألا يضرب في صحراء الضياع؟»

وانبرى صوت رجل كان قريباً من المنصة، فسقط ضوء الشموع على تجاعيد وجهه:

«أريد أن أتساءل عن العقل الذي نتحدث عنه إن كان مع بداية البشر مثل الجسد الذي حمله؟

أيشبهه في بدائيته، وهل يختلف في تكوينه عن الغريزة.

أم أنه خلق على الصورة التي نعرفها الآن عنه.

وهل العقل هو الذي اهتدى إلى الكشوف الأولى ، أم أنها المصادفة؟

فاكتشاف النار على سبيل المثال،هل كان لجهد العقل، أم أنه جاء من احتكاك غصنين جافين في لحظة ما فتولدت الشرارة فكانت النار؟

أيخضع نمو العقل للتدريب واكتساب معارف جديدة،

أم أنه ينمو بذاته لأنه خلق لذلك؟

وصرخ شاب ينضح التمرد من كلامه:

«أليس السؤال عن حقيقة العقل في وظائفه هو الأهم في يومنا هذا،

أهو الذي اخترع العدل؟

وهو الذي نظم التعسف كذلك. أيستولد الشجاعة في حينها، أم أنه يولد الخوف؟

أهو اليقين الذي يدعو إليه بلا تردد، أم أنه الشك الذي يجعله أبداً في يقظة،

أتراه صنع الضغينة بمهارة، أم أنه الذي كوّن المحبة؟

أهو الذي فجر التساؤل الملح وهو الذي يهيّئ الجواب؟»

وسرت همهمة بين الحضور لم تستطع قيادة الرئيس لجمها، فصرخ قائلاً:

«ما نفع الهمهمة دون تساؤل محدد في أقوالنا،

صمتاً أيها الحضور ولنكمل عملنا الذي نجتمع من أجله»

وهتفت امرأة، لم تساعد العتمة الحضورَ على تفحص انفعال وجهها بوضوح:

«هل العقل البشري ما زال في طورالاكتشاف؟

كما هي أعماق الكرة الأرضية مازلنا نجهل كامل جيولوجيتها،

أم أنه كالفضاء الواسع لم يكشف لنا عن نفسه إلا لماماً؟

وهل يُدلّ على العقل بمنجزاته في الكشف عن المجاهيل التي ما زالت تفوق ما هو معروف.

أتراها العقول البشرية تمتلك حرية البحث عن الحقيقة، أم أنها سجينة قيود لا حصر لها فلا تكون لها الشجاعة في الإفصاح عن أفكارها وتطلعاتها؟

وهل سيصاب العقل بالشيخوخة كما هي سائر الأعضاء،

أم أنه يحصن نفسه بالمعرفة المستمرة التي تكسبه المناعة؟»

وتحولت نسائم البحر فجأة إلى مطارق تدق القماش برقة تراقصت لها الخيمة، ثم مالبث الحضور بعد قليل أن أدرك طبيعة الإنذار الكاذب لعاصفة محتملة، فارتفع صوت فتى ناضل طويلاً للخروج من دائرة خجله:

«يطول الحديث عن العقل ويطول ولكن ماهي حصيلة الحديث عنه؟

أهي الحيرة التي وقعنا في حفرتها،

أتراها الحيرة قد فرضت علينا من أجل ترويضنا؟

أتدربنا تلك الحيرة على طرائق مختلفة من التفكير فتحصل على أفضل ما يمكن للعقل أن يفعل.

هل يمكن الوصول إلى جواب أو لربما نمسك بالحقيقة دون قلق يؤرقنا؟

واستجمعت فتاة شجاعتها ، وقد وقفت على الطرف الآخر:

«أثير تساؤل إن كان العقل هو الذي اخترع العدل.

فهل نتساءل إن كان العدل قد وجد في الطبيعة مع الماء والهواء والشمس والكائنات والنبات، أو أنه من اكتشاف العقل كي ينظم حياة البشر ويجعل التوازن من صفاتها؟

هل هناك حاجة للعدل، أي أنه حاجة طارئة لمجتمع البشر لجعله أقوى الحلقات في سلسلة الوجود؟

وهل العدل كوكب تفجر فانبثقت منه أشعة أضاءت البعد القائم بين فضاء الحق ومساحة الظلم؟»

وتابعت الفتاة تساؤلها وقد تقدمت خطوات لتصبح خارج صفها:

«وكأن العقل فيه الداء والدواء، فهل هو الذي ينتج العدل ، وهل يزرع التعسف في تربة علاقاتنا وأنظمتنا؟

أتساءل إن كان العدل قد وجد للوقوف في وجه الظلم والتعسف فحسب، أم لأهداف أخرى.

ثم ما هو التعسف أصلاً، أهو الذي يكسر إيقاع التوازن الطبيعي ويلوث الصفاء والطمأنينة.

أهو الذي يتسبب في قهر الإنسان فيدس في تكوينه دمل الحقد؟

أم أنه يدفعه إلى التمرد أو الثورة، أم يعلمه الاستكانة ويبرمج له الخنوع؟

ما الخنوع ! أهو شعار مجتمع تنحني الرؤوس له، أيستولد الخوف من وباء الخنوع؟

وما هو الخوف؟

نحن نخاف لأننا بشر، فهل يخيفنا الفشل في عجزنا عن نيل ما نريد، أم أنه المجهول الذي نفشل في فهمه والتعامل معه.

أم أنها القوى الغاشمة تلوح لنا بقسوتها فنرفع لواء الخوف؟»

واقتربت الفتاة من المنصة تلوح بيدها وتقول:

«ولقد أشار ذلك الشاب المتمرد إلى اليقين ، قال إن العقل هو الذي يقود إلى الشك واليقين، فما اليقين وما الشك؟

أهما نقيضان لا يجتمعان ، أم أن ساحة

العقل تسمح بالاختلاف والتباين؟ أهي ساحة المرونة كما حدث في جمعها الضغينة إلى جانب المحبة،

فهل للعقل وجهان أحدهما مضيء والآخر نقيض له، كما هو القمر،

أم أن العقل متعدد الوجوه كما كتب عليه أن يكون عديد الوظائف؟»

وعبثت نسائم تسللت بضوء الشموع فتراقص لهيبها، ووقف رجل يقول:

«أود أن أضيف متسائلاً عن أمرين أثارتهما الفتاة هناك،

هل جعل اليقين ذخراً للبصيرة لتخفف من أوجاع الشك فتجعلها أقل إيلاما؟

ثم إن الضغينة بكل أشكالها التي تلتهم الروح، هل ولدت يوم ابتدأ الإنسان بالتملك؟

وهل تحول التملك مع تقدم الزمن إلى إرادة مستبدة تزحف نحو السيطرة على كل شيء، وهل يخضع التملك لعقلانية العدل أم لهمجية التعسف؟

وما هي العقلانية، وما هي الهمجية؟

هل يمكن القول إننا مانكاد نحار في أمر السؤال حتى يصبح الجواب مثاراً لحيرة أكبر؟»

وهتفت صبية:

«نعود إلى الحيرة من جديد وكأنها من صفات البشر،

فكأنك تقول أنا حائر فأنا موجود، فهل الحصول على جواب لتساؤل ما يتسبب في فرح وسعادة أم في دهشة وتعجب، أم أنه يقودنا إلى الذهول والحزن؟»

وارتفع صوت شاب يقول: «والخوف أيضاً لا يختلف عن الحيرة،

لذا هل يمكن القول إن الخوف قد وجد لنتذكر دوماً أننا حقاً من البشر؟

أي أنا أخاف إذن أنا موجود، ولنذهب بعيداً فنقول أنا موجود كي أصاب بالحيرة وأشعر بالخوف».

فتعالت همهمات استهجان وأخرى استحسان، فضرب الرئيس صحنه النحاسي بالعصا فانشدت الأبصار إليه، وساد صمت وهو يقول:

«منحتنا تساؤلاتكم الفرصة في الحديث عن وجهي العملة للقضايا المتقابلة،وذلك هو المدخل لفهم التضاد والتناقض، كما الحال مع (الموجب) و(السالب).

أفهل وجد السالب ليمنح الموجب قيمة تدل عليه؟ وهل يبحث الموجب عن السالب ليتحقق مفهوم الوجود أصلاً؟ وعلى سبيل المثال ،إذا كان اليقين هو الموجب والسالب هو الشك،

فهل انفراد أحدهما بالوجود يعني أن الحقيقة باتت نهائية وقاطعة،

أم أن تمثيلهما لوجهي العقل يؤكد على الحقيقة المتنامية التي لا حسم لها؟

فهل نبحث عن الحقيقة القاطعة ، أم المتنامية التي لا تعرف السدود المعيقة أو الأبواب المغلقة؟»

وصاح شاب:

«أيعني هذا أن الحقيقة كتاب بلا نهاية؟

فهل نقول مثلاً أن الصحراء الشاسعة تباعدت حدودها كي نستمر في السعي للوصول إليها، والسراب؟

أوجد السراب لكي نتجه في سيرنا نحوه كي لا نعثر عليه، وهكذا لا تخبو نار البحث فينا؟»

وقالت فتاة غلبت الغصة على كلماتها:

« نركض في الغابة ، ندور في أرجائها نبحث في تنقلنا من غصن إلى غصن،

فهل نعثر على عش الطائر الذي سرق الحقيقة ذات يوم؟

وهل يمكن لنا أن نجد الطائر»

وسمع عجوز يهدر صوته:

«هل نجد الحقيقة إذا أمسكنا بذاك الطائر،

وأي حال ستكون عليه الحقيقة،

أهي الكاملة أم الناقصة؟

أم أننا نعيش في لعبة لغو الكلام ، يسكرنا التلاعب بالألفاظ والمعاني، هل الحقيقة وهم أم أنها أمر نسبي تلعب المشاعر الشخصية في تسميتها،

أهي خاضعة لعوامل الزمن ومؤثرات أخرى؟»

واستطرد العجوز متحدثاً:

«يمكن القول إن البحر خزان هائل من الماء،

أهو قادر على أن يروي عطش إنسان واحد؟

وينبوع صغير شق طريقه بين الصخور يسقي آلاف البشر.

لكن البحر مستودع لحيوات لا حصر لها تطعم الإنسان، وهو كثيراً ما يكون مقبرة له، فهل البحر صديق أم عدو؟

أم يقال إن البحر قد وجد لكي يصارع الإنسان أمواجه فتقوى عنده المقاومة؟

أم أن البحر يلهم الشعراء والكتاب لتغتني الإنسانية بجماله وأسراره؟

وهل يعبر البحر عن نفسه في المد والجزر، فيكشف لنا عن التناقض،

وهل يدلنا عن حياتنا المستسلمة تارة والثائرة تارة أخرى كما المد والجزر؟»

وتناهت إلى الأسماع وشوشات الأمواج من الخارج شكلت مع النسائم الرقيقة خلفية لصمت ملأ فضاء الخيمة ، وبعد قليل وقفت فتاة بدت مستاءة من توقف التساؤل، قالت:

«تتدفق الأنهار لتدل على هدف جريانها، فما هو ذلك الهدف؟

أليس هو الوصول إلى المصب؟ ومصب الأنهار أليس هو المكان الذي تضيع فيه الأنهار وتتشتت مياهها؟

أفيكون الهدف هو الضياع؟ وتابعت الفتاة بحزن عميق:

«هل كتب على الأنهار أن تولد من النبع وتمضي هادرة فتقضي نحبها في آخر المطاف.

أهي النهاية التي تنتظرنا نحن البشر أيضاً،

وهل تكشف لنا تلك الحقيقة جوانب خفية من هذا الكون المغلق على انفتاح لا نهاية له؟ »

وقال شاب بحماسة تظهر شجاعة متفتحة:

« عندما أتأمل الفضاء في سمائه التي لا نرى غيرها، أتساءل عنه،

فهل أخبرتنا عنه العلوم الحديثة، أم أنها مازالت عاجزة؟

الفضاء مازال يستقبل ولادات نجوم جديدة ، ومازال يودع نجوماً تموت، أهي الحقيقة الكونية تتحكم في كل شيء بدءاً من الفضاء وانتهاء بالإنسان؟

أهي البداية والنهاية؟

وهل البداية تلد النهاية؟

أيمكن للأزل أن يكون هو البداية، والأبد هو النهاية؟

أم أن الأزل والأبد هما اللذان يدركهما العقل من خلال مفهومه الضيق للبداية والنهاية؟

هتف رجل أثارته حماسة الشاب:

«هل خلق العقل البشري صورة البداية والنهاية،

فيما يدرك العقل الكوني وحده مفهوم الأزل والأبد.

وهل يمكن المطابقة بين تلك الصورة البشرية مع المفهوم الكوني؟

أم أن العقل الإنساني، بالرغم من تفتحه المستمر، مازال في أول الطريق؟

قال رئيس الجلسة، وكان مطرقاً يستمع بإصغاء كلي:

« أود أن أخرج قليلاً عن قانون الخيمة ، فلا أطرح تساؤلاً،

كما أني لا أطمح إلى إقرار شيء في إجابة أو توضيح، وأريد أن أتخيل الصورة التالية:

كان الإنسان في البداية نائماً في أحضان الطبيعة يحلم بالطمأنينة، بعيداً عن صاعقة أو زلزال أو هياج بركان، فهمّت عليه فجأة الإشارات تهاجم ظلمة غفلته، فتنبه، وكانت تلك بداية التفكير، وكأن تلك الإشارات كالداء يبحث عن علاج، فكانت الحروف التي ستصبح مع الزمن معاني لا حد لها، وباتت لغات عديدة كأوراق شجرة دائمة التفتح في ليل ونهار وحر وبرد،

وهكذا نشأ التساؤل متسبباً في قلق الإنسان الذي لم يتوقف بعد ذلك أبداً»

قالت صبية برقة لافتة:

« نعلم جميعاً أن الموسيقا هي من لغات البشر العديدة،

وهي الأجمل والأكثر انتشاراً بين معظم الناس،

وإذا ما أدركنا أهمية الموسيقا لا بد من التساؤل إن كانت قد رافقت تطور الإنسان،

تقدمته أو تخلفت عنه؟

وفي الأحوال كلها ، أما زالت شكلاً سامياً يخفف من حزنه وقلقه، وهل الشعر منافس لها وقد تفتحت براعمه في أرض تعزينا، أم هو اللغة التوأم للموسيقا؟

وهل هما الجواب على خوفنا من الواقع الذي نحياه؟»

قال شيخ تدل قامته الناهضة على تعلق جامع بالحياة:

« وهكذا هي المحبة، كما الحال مع الموسيقا والشعر،

فهل زرعت لغة المحبة في بستان البشرية لتوقف أعشاب الكراهية في تمددها؟»

وتساءل الشيخ مضيفاً

«وهل تعادل المحبة قوة النور الذي يقف في وجه الظلام،

وهل يكشف النور عن بهجة المعرفة؟

وهل تتوازى المحبة مع المعرفة، أم أنهما يتطابقان،

ولا يكون السعي إلى المعرفة دون محبة؟»

صاح شاب لافتاً الأنظار إليه تتجاذبها الدهشة والتخوف والتعاطف: «هل التساؤل نعمة أم نقمة، وهل يحتل المرتبة لأهم من فكر البشر؟

وهل يجوز أصلاً للعقل أن يعمل وينمو دون تساؤل مستمر؟

وهل العقل هو غدة التساؤل؟»

وقال الشاب: أيمكن القول مثلاً أن الزمن نظام يساعد على فهم الطبيعة وتفسيرها،

وأن العقل جاء ليرسم حدود الزمن الممتد ما بين الأبد والأزل،

وهل نبتت بذرة الشر لتعلم الإنسان معنى الاختيار السليم؟

وهل تفتحت زهرة الخير كي يمكن لنا الكشف عن نقيضها؟

وكذلك نضرب المثل في الجبال الشاهقة،إن كانت تقدم الخبرة في الصعود،

وأن الوديان جعلت لتحاشي السقوط؟ ومثلاً أيضاً ، هل كان الانتظار طريقاً لتعلم الصبر، وهل يصبح الصبر فخراً لقوة الإرادة،

أم أنه المدخل إلى تفجر الغضب والثورة؟ومثلاً، هل اكتشفنا الصدى ليعاين الإنسان، في رجعه، أفكاره فيدقق في صحة انسجامها مع ما تحمله من معان؟»

وقال الشاب:

«وهل اكتشفت العيون قيمة الدموع وهي تذيب جليد الروح؟

وهل الموت هو الذي رسم الخط المستقيم الممتد ما بين النهاية والبداية؟»

ووجد الشاب نفسه يتقدم من المنصة ليدير ظهره إليها متوجهاً إلى الحضور قائلاً:

« قد لا نعرف تماماً كيف كانت البداية،

لكني أقول إننا في البداية كنا نجهل ما هي الألوان، وكان المجهول يخالط كل شيء.

وابتدأت ولادة الوعي، وتناثر العدم في كل اتجاه،

وظهر العدم هلاماً متباين الكثافة في الألوان المختلفة وقد تجلت في المعاني التي شهدت ولادتها.

فهل ابتدأت مشاعر الطبيعة في الألوان؟

وعندما أقفلت دائرة اللون على نفسها، جعل الإنسان يفكر في تمازجها كي تتسع دائرة المعاني والوعي،

فما لون الحزن كان آنذاك، وما لون الأمل؟

لقد اختبأ الحزن ، والأمل كذلك ، بين الشقوق، ليظهرا بين حين وآخر.

فهل أضاء الأمل مثلاً بصيرة البشر، وهل أقفل الحزن عليها؟

وهتف الشاب:

« ومثلاً ، هل فصّل الإنسان معنى الجمال على مقياسه؟ وهل أوجد القانون كي تراجع الفوضى نفسها؟

ولماذا نقهر، أو ربما نقتل من لا يؤمن بما نؤمن به؟

وما نسبة العسل النقي من جملة العسل المنتج في هذا العالم؟ وما مدى انتصار المحبين في التلاقي والوقوف في وجه من يعاديهم؟

وما هي الكآبة في القرون المنصرمة، وما هي في وقتنا الحاضر؟

ما مفهوم الصداقة اليوم؟

ما صراع الحضارات، وما هو الحوار الذي يمكن أن يقوم بينها دون سفك لدم أو سبب في خراب؟

وهل تصاب الحضارة بالمرض كالإنسان تماماً، وهل يحفظ لها الحوار صحتها؟»

وضرب الرئيس صحنه النحاسي بعصاه إيذاناً بإعطائه نفسه الدور في الكلام:

«نستطيع أن نستمر في التساؤل إلى ما شاء الله، لكنك أيها الشاب تبدو كمن يصادر حق الآخرين في السؤال»

فسرت همهمة بين الحضور لا يميز فيها الغضب من التأييد ، إلا أن ريحاً قوية هزت الخيمة فجأة فانطفأت الشموع وتعالت الصيحات، وحملت اللحظات القادمة بتسارع مخيف إنذاراً بعاصفة حقيقية، فتدافع الحضور يطلبون باب الخروج والنجاة بأنفسهم، وسمعت آهات استغاثة ولعنات تصب على خيمة التساؤل التي بدأت تلوح بمخاوف الانهيار على رؤوس من عجز عن النجاة، وما عاد يسمع صوت للرئيس فخيل لبعضهم أنه هرب بجلده وظنّ البعض أنه قضى نحبه، وبدا الخراب الذي حدث وكأنه جواب على سؤال لم يطرح.

❖ ❖ ❖

آفاق المعرفة

ابن بطلان البغدادي ومساجلاته مع ابن رضوان المصري

د. كارين صادر(*)

هو ابو الحسن المختار بن الحسن بن عبدون بن سعدون بن بطلان. طبيب وشاعر وفيلسوف نصراني من الكرخ بالعراق. قرأ على علماء زمانه من نصارى الكرخ، واشتغل على أبي الفرج عبد اللّه بن الطيب وتتلمذ له، وأتقن عليه قراءة كثير من الكتب الحكمية وغيرها. كما لازم أيضاً أبا الحسن ثابت بن إبراهيم بن زهرون الحراني الطبيب واشتغل عليه وانتفع به في صناعة الطب وفي مزاولة أعمالها. وكان مشوه الخلقة غير صبيحها ويرتزق بصناعة الطب.

(*) كاتبة وباحثة في التراث العربي (لبنان)

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وقد بلغ ولعه بالعلم أنه كان يرتحل من بلد إلى بلد بحثاً عن المعارف والعلوم وسعياً لاكتشاف الجديد من الفكروالطب. وكان مغرماً بمطالعة مصنفات الأوائل متأملاً ما انجزوه، ومنقباً عن أخبارهم. كما كان مولعاً بالجدل والمناقشة والمشاركة في المناظرات العلمية.

وكان ابن بطلان هذا أكبر أصحاب أبي الفرج بن الطيب البغدادي، وكان أبو الفرج يجلّه ويعظّمه ويقدمه على تلاميذه ويكرمه، ومنه استفاد وبعلمه تخرج.

وقد خلف ابن بطلان لنا العديد من الكتب منها: كناش الأديرة والرهبان، تقويم الصحة، شراء العبيد، المدخل إلى الطب، دعوة الأطباء، وقعة الأطباء، دعوة القسوس، فضلاً عن عدد كبير من المقالات منها: مقالة في كيفية دخول الغذاء في البدن، ومقالة إلى ابن رضوان، ومقالة في علة نقل الأطباء المهرة تدبير أكثر الأمراض التي كانت تعالج قديماً بالأدوية الحارة إلى التدبير المبرد، ومقالة في مداواة صبي عرضت له حصاة. وغيرها[1].

وقد ترجمت معظم مؤلفاته إلى عدد من اللغات الأجنبية وخاصة إلى اللاتينية، كما حُققت في عدة جامعات أوروبية.

ولابن بطلان أشعار كثيرة ونوادر ظريفة، وقد ضمن منها أشياء في رسالته التي وسمها بـ « دعوة الأطباء» وفي غيرها من كتبه. وتوفي ابن بطلان ولم يتخذ امرأة ولا خلف ولداً ولذلك يقول من أبيات:

ولا أحد إن مت يبكي لميتتي

سوى مجلسي في الطب والكتب باكيا(٢)

وأخيراً لا بد من التنويه بأن أول من لفت النظر إلى هذا العالم هو البارون روزن في دراسته المعروفة عن يحيى الأنطاكي الذي كان ابن بطلان معاصراً له[3]

وسنحاول فيما سيأتي أن نبرز أهم الجوانب العلمية التي خاض فيها ابن بطلان والتي صنعت شهرته وخلوده .

١ - ابن بطلان العالم المساجل:

كان ابن بطلان معاصراً لعلي بن رضوان الطبيب المصري ، وكانت بين ابن بطلان وابن رضوان المراسلات العجيبة والكتب البديعة الغريبة، ولم يكن أحد منهما يؤلف كتاباً ولا يبتدع رأيا إلاّ ويرد الآخر عليه، ويسفّه رأيه فيه.

ويقول ابن أبي أصيبعة» وقد رأيت أشياء من المراسلات التي كانت بينهما ووقائع بعضهما في بعض» وترك لنا أهم المسائل التي دار حولها الجدل والمناظرة بينهما في خمس رسائل حققها المستشرقان شاخت وما يرهوف.

وقبل أن نشرع باستعراض هذه

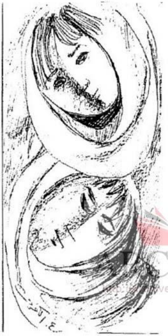
المساجلات لا بد من أن نعرّف بابن رضوان كونه العلم النّد الذي لولاه ما ظهرت هذه المساجلات

١ - ١ - التعريف ابن رضوان (ت ٤٦٠ هـ):

هو علي بن رضوان بن علي بن جعفر طبيب وعالم مصر في أوانه أيام المستنصرية في وسط المئة الخامسة . ولد بالجيزة في مصر لأب فران ، وعاش فقيراً معدماً .

وكان في أول أمره منجّماً يقعد على الطريق ويرتزق، ثم قرأ شيئاً من الطب وشيئاً من المنطق، وكان من المغلقين لا المحققين، ولم يكن حسن المنظر ولا الهيئة. ومع هذا تتلمذ له جماعة من الطلبة وأخذوا عنه وسار ذكره، وصنّف كتباً لم تكن في غاية بابها، بل هي مختطفةملتقطة مبتكرة مستنبطة.

يقول القفطي» رأيت لابن رضوان كتاباً في أحكام النجوم شرح فيه «الأربعة» لبطليموس لم يأت فيه بكبير،ورأيت له كتاباً في ترتيب كتب جالينوس في الطب وكيف نوع قراءتها عند أخذها، هام فيه حول كلام الاسكندرانيين، فأما تلاميذه فقد كانوا ينقلون عنه من التعاليل الطبية والأقاويل والألفاظ المنطقية ما يضحك



منه إن صدق النقلة. ولم يزل ابن رضوان بمصر متصدراً لإفادة ما هو مرسوم به من هذه الأنواع العلمية إلى أن توفي«(٤).

اشتهر ابن رضوان بصراحته وجرأته ونقده اللاذع الجارح للرازي، ومساجلاته الفاضحة مع ابن بطلان وبولهه وإعجابه بجالينوس وأبقراط وهو يصف نفسه بأنه تكسب بالفضيلة عن طريق الطب والتنجيم والتعليم، وأنه متواضع يغيث الملهوف

ويكشف الكربة عن المكروب ويساعد المحتاج ويلزم الصمت ويكف اللسان عن معايب الناس ويضيف بلسانه ما نصه:

«...لما بلغت السنة السادسة أسلمت نفسي في التعليم ولما بلغت السنة العاشرة انتقلت إلى المدينة العظمى وأجهدت نفسي في التعليم، ولما أقمت أربع عشرة سنة أخذت في تعليم الطب والفلسفة، ولم يكن لي مال أنفق منه ... فكنت أتكسب بصناعة القضايا بالنجوم ومرة بصناعة الطب ومرة بالتعليم، ولم أزل كذلك... إلى السنة الثانية والثلاثين فإني اشتهرت فيها بالطب وكفاني ما كنت أكسبه بالطب بل وكان يفضل عني... وإني أتعرف ما يمكنني تعريفه من الأمور المزمعة، وآخذ له أهبته، وأجعل ثيابي مزينة بشعار الأخيار والنظافة وطيب الرائحة ، والزم الصمت وكف اللسان عن معايب الناس...(٦)

وكان ابن رضوان كثير الردّ على من كان معاصره من الأطباء وغيرهم، وكذلك على كثير ممن تقدمه، وكانت عنده سفاهة في بحثه وتشنيع على من يريد مناقشته وأكثر ذلك يوجد عندما كان يرد على حنين بن إسحق وعلى أبي الفرج بن الطيب، وكذلك على أبي بكر محمد ابن زكريا الرازي.

ولعلي بن رضوان من الكتب: شرح كتاب الفرق لبطليموس، شرح كتاب الصناعة الصغيرة لجالينوس، كتاب الأصول في الطب، مقالة في سيرته، مقالة في الشعير وما يعمل منه ، مقالة في مذهب أبقراط في الطب، تفسير ناموس الطب لأبقراط، كلام في الأدوية السهلة وغيرها كثير (٧).

١ - ٢ - مساجلات ابن بطلان وابن رضوان:

تفجرت مرة في رأس ابن بطلان فكرة الالتقاء بابن رضوان وجهاً لوجه بوصفه أكبر مناظريه. وكان معروفاً عنه تحديه وعناده فيما يتعلق بالشأن العلمي، رغم أن أهل السير والمورخين وصفوه بأنه كان أعذب الفاظاً وأكثر ظرفاً وأخبر في الأدب وما يتعلق به. ومما يدل على ذلك ما ذكره ابن بطلان في رسالته التي وسمها بـ «دعوة الأطباء».

كما كان أكثر منطقاً وإقناعاً وأقلّ عدوانية وحقداً وشراسة من ابن رضوان، وإن بلغت حدة الخلاف بينهما ما دفعهما إلى تبادل الألفاظ النابية التي يأباها الحوار الموضوعي وتترفع عنها آداب الحديث والمناظرة. وعُرف ابن رضوان بأنه أطب وأعلم بالعلوم الحكمية وما يتعلق بها بحسب ما يرى ابن أبي أصيبعة.

وكان ابن رضوان أسود اللون، ولم يكن بالجميل الصورة، وله مقالة في ذلك يرد فيها على من عيّره بقبح الخلقة، وقد بيّن فيها بزعمه أن الطبيب الفاضل لا يجب

أن يكون وجهه جميلاً. وكان ابن بطلان أكثر ما يقع في ابن رضوان من هذا القبيل وأشباهه، ولذلك يقول فيه في الرسالة التي وسمها بدعوة الأطباء.

فلما تبدى للقوابل وجهه

نكصن في أعقابهن من الندم

وقلن وأخفين الكلام تستراً

ألا ليتنا كنا تركناه في الرحم (٨)

وكان سفر ابن بطلان من بغداد إلى ديار مصر قاصداً ابن رضوان في سنة تسع وثلاثين وأربعمئة، فمرّ بالجزيرة والموصل وديار بكر، ودخل حلب وأقام بها مدة وأحسن إليه معز الدولة ثمال بن صالح فيها وأكرمه إكراماً كثيراً، وخرج عنها إلى مصر حيث كان دخوله الفسطاط في مستهل جمادى الآخرة من سنة إحدى وأربعين وأربعمئة، وأقام بها مدة ثلاث سنين، وذلك في دولة المستنصر بالله من الخلفاء المصريين، واجتمع فيها بندّه ابن رضوان(٩).

وقد أعقب هذا اللقاء بينهما منافرة أحدثتها المغالبة في المناظرة، فخرج ابن بطلان عن مصر مغضبياً على ابن رضوان وورد أنطاكية راجعاً من مصر، فأقام بها وقد سئم الأسفاروضاق عطنه عن معاشرة الأغمار، فغلب على خاطره الانقطاع، فنزل بعض ديرة أنطاكية وترهب وانقطع إلى العبادة الى أن توفي بها في شهور سنة ٤٤٠ هـ (١٠).

وقد جرت بين ابن بطلان وابن رضوان وقائع كثيرة في ذلك الوقت، ونوادر طريفة لا تخلو من فائدة. وقد تضمن كثيراً من هذه الأشياء رسالة ألفها ابن بطلان بعد خروجه من ديار مصر واجتماعه بابن رضوان يقظه فيها ويذكر معايبه ويشير إلى جهله بما يدّعيه من علم علوم الأوائل، ولابن رضوان رسالة في الرد عليه.

وكانت هذه المساجلات الطبية والفلسفية تصل أحياناً إلى حد التفاهة في نظر العلم الحديث، وبعضها كان خطيراً ومنها:

- ادعاء ابن رضوان أن تحصيل صناعة الطب من الكتب أوفق من المعلمين. وقد ردّ ابن بطلان أن تلقي العلوم على يد أستاذ أفضل.

- ادعاء ابن رضوان أن ما قاله الأسبقون هو الأحق بالاستدلال والإمعان، وأما ابن بطلان فكان يرى أنه لا يمكن التسليم قطعياً بما قاله الأسبقون على الدوام بل علينا التحري والتنقيب لتشجيع التطور والتقويم.

- ادعاء ابن رضوان أن تحصيل الصناعة من الكتب أوفق من المعلمين، وقد ردّ عليه ابن بطلان هذا الرأي

وغيره في كتاب مفرد وذكر فصلاً في العلل التي من أجلها صار المتعلم من أفواه الرجال أفضل من المتعلم من الصحف إذا كان قبولهما واحداً وأورد عدة علل.

غير أن هذه المساجلات لم تكن دوماً رصينة الألفاظ بل كثيراً ما كان يسفّ عالمانا في ردّهما على بعض، فابن بطلان كان يلقب ابن رضوان بتمساح الجن، والكذاب، وسخيف الرأي، والمعرض عن المعلم المقبل على الجهل، والجاموسي الوجه البقري العينين..

أما ردود ابن رضوان فكانت لا تقل عن الأولى، إذ كان ينعت ابن بطلان بأنه الكاذب ، العاجز عن علوم القول الوحشي الوجه، الغبي ، ابن العطلان لا ابن بطلان ، المريض النفسي، الرديء الرأي..

وإن تبادل الهجو الإسفاف في الرد جعل منهما حكاية تلوكها الألسن وتؤرخها الكتب(١١).

غير أن ابن بطلان كان أكثر من مساجل، فمعارفه ومداركه كانت عديدة سنعرض لأهمها:

١ - ابن بطلان الطبيب:

تتلمذ أبو الحسن على أبي الفرج عبد الله بن الطيب، وكان كاتب الجاثليق، وفيلسوفاً متفنناً وله خبرة وفضل في صناعة الطب وغيرها، كما لازم أبا الحسن ثابت بن إبراهيم بن زهرون الحراني الطبيب واشتغل عليه وانتفع به في صناعة الطب وفي مزاولة أعمالها. ومن الطب كانت رزقته وبها كانت شهرته.

ومما نقله ابن أبي أصيبعة من خطه قوله في ذكر الأوباء الكثيرة التي ضربت القسطنطينية في السنة التي أقامها فيها، قال « ومن مشاهير الأوباء في زماننا الذي عرض عند طلوع الكوكب الأثاري في الجوزاء من سنة ست وأربعين وأربعمئة، فإن في تلك السنة دفن في كنيسة لوقا بعد أن امتلأت جميع المدافن التي في القسطنطينية أربعة عشر ألف نسمة في الخريف. فلما توسط الصيف في سنة سبع وأربعين لم يوف النيل فمات في الفسطاط والشام أكثر أهلها وجميع الغرباء إلاّ من شاء الله، وانتقل الوباء إلى العراق فأتى على أكثر أهله واستولى عليه الخراب بطروق العساكر المتعادية واتصل ذلك بها إلى سنة أربع وخمسين وأربعمئة، وعرض للناس في أكثر البلاد قروح سوداوية وأورام الطحال وتغير ترتيب نوائب الحميات واضطرب نظام البحارين فاختلف علم القضاء في تقدمة المعرفة».

ونقل عنه أيضاً قوله في الأوبئة العظيمة العارضة للعلم بفقد العلماء في زمانه، قال « ما عرض في مدة بضع

عشرة سنة بوفاة الأجل المرتضى والشيخ أبي الحسين البصري والفقيه أبي الحسن القدوري وأقضى القضاة الماوردي وأبي الطيب الطبري على جماعتهم رضوان الله ، من أصحاب علوم القدماء أبو علي ابن الهيثم وأبو سعيد اليمامي...، ومن متقدمي علوم الأدب والكتابة على ابن عيسى الربعي وأبو الفتح النيسابوري ومهيار الشاعر وأبو العلاء بن نزيك وأبو العلاء المعري، فانطفأت سرج العلم وبقيت العقول بعدهم في الظلمة »(١٢).

٢ - ابن بطلان الرحالة:

ينتسب ابن بطلان جغرافياً إلى عصر البيروني وناصر خسرو وإن كان لا يرتبط بشرقي العالم الإسلامي كونه ينتمي إلى وسط النصارى الذين قلما ظهروا على صفحات كتب الجغرافية أو أدب الرحلات.

غادر ابن بطلان بغداد في رمضان من عام ٤٠٤ هـ / ١٠٤٩ م ، ووصف انطباعاته عن الطريق من العراق إلى شمال الشام في رسالة وجهها إلى صديقه المؤرخ هلال بن المحسن الصابئ (ت ٤٤٨ هـ / ١٠٥٦ م) . وهذه الرسالة حفظها لنا ابن المؤرخ محمد بن هلال في مصنفه « كتاب الربيع» وعنه نقلها ياقوت (١٣) وابن القفطي.

ويمكن من خلال هذه المقتطفات تتبع طريق رحلته بوجه عام كما فعل الأب شيخو فمن بغداد سار في محاذاة نهر عيسى مرتفعاً إلى الفرات حتى بلغ الأنبار والرحبة، ثم عبر المفازة إلى الرصافة الهاشمية، ويلوح أنه قد أمضى وقتاً طويلاً بحلب وأنطاكية واللاذقية . وكانت المدينتان الأخيرتان في أيدي البيزنطيين آنذاك، ولأنه كان مسيحياً فقد استطاع أن يتعرف إليهما عن كثب كما فعل مع البلاد الإسلامية.

ومما يزيد في أهمية رسالته أنه استطاع أن يوجه اهتمامه إلى جوانب من الحياة الاجتماعية والثقافية قلّ أن حفل بها العرب المسلمون مثل كلامه عن وضع السكان النصارى وموقفهم من البيزنطيين وعاداتهم وأماكن العبادة عندهم. ومع أن ابن بطلان كان أديباً وشاعراً فضلاً عن كونه طبيباً إلاّ أن رسالته صيغت في أسلوب بسيط لا أثر للصنعة فيه.

وهي رسالة بلا شك تعكس انطباعات حية مباشرة عن ذلك العصر المضطرب الذي لم يتجاوز فيه سلطان الخليفة في واقع الأمر بغداد ونواحيها، وكانت حلب آنذاك تحت حكم المرداسيين، بينما كانت أنطاكية في قبضة البيزنطيين.

أما مصر فقد سيطر عليها الفاطميون، ورغماً من هذا فقد كانت حرية التنقل كما أبصرنا مكفولة لا في داخل العالم الإسلامي فحسب بل حتى في الدولة البيزنطية وأراضي الإسلام(١٤).

يقول واصفاً حلب في رسالته»... وحلب بلد مسوّر بحجر أبيض وفيه ستة أبواب، وفي جانب السور قلعة في أعلاها مسجد وكنيستان، وفي إحداهما كان المذبح الذي قرّب عليه إبراهيم الخليل عليه السلام. وفي أسفل القلعة مغارة كان يخبّئ بها غنمه. وكان إذا حلبها أضاف الناس بلبنها فكانوا يقولون حلب أم لا؟ ويسأل بعضهم بعضاً في ذلك فسميت لذلك حلباً . وفي البلد جامع وست بيع وبيمارستان صغير، والفقهاء يفتون على مذهب الإمامية. وشرب أهل البلد من صهريج فيه مملوء بماء المطر، وعلى بابه نهر يعرف بقويق يمدّ في الشتاء وينضب في الصيف، وفي وسط البلد دار علوة صديقة البحتري.

وهو بلد قليل الفواكه والبقول والنبيذ إلا ما يأتيه من بلاد الروم. ومن عجائب حلب أن في قيسارية البزّ عشرين دكاناً للوكلاء يبيعون فيها كل يوم متاعاً قدره عشرية ألف دينار مستمر ذلك منذ عشرين سنة وإلى الآن، وما في حلب موضع خراب أصلاً.(١٥)

نحن هنا أمام نص شامل يصدر عن نظرات بانورامية سديدة لكل سمات المدينة من البيمارستان إلى المبيعات إلى صديقة البحتري . فهي خلاصة رحلة مكثفة من قربان إبراهيم الخليل عليه السلام إلى يوم زارها ابن بطلان.

وقد صاغ رحلته بأسلوب بسيط سليم العبارة، خال من الصنعة والتكلف إلا ما ندر. كما نلمس حرصه على توشية عباراته بالسجع الخفيف المحبب.

وأخيراً فإن ابن بطلان قد رحل من قرون وبقيت آثاره العلمية التي تؤكد لنا أنه كان عالماً قدم حياته بكل مراحلها أضحية على مذبح العلم الذي كان هاجسه الأوحد، وسبب كل فعل قام به؛ فرحلاته كانت لأسباب علمية، ومساجلاته كانت دوافعها علمية ، وشعره وتأليفه وأبحاثه، وحتى عداواته مع أبناء عصره كانت علمية وأبطالها علماء. وهو إلى هذا كان موسوعياً محيطاً بأكثر من علم وبارعاً بهم جميعاً.

الحواشي

١ - ابن أبي أصيبعة ، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، بيروت ، دار الثقافة ، ط٤ ، ١٩٨٧ ، ص ٢٤١.

٢ - المصدر نفسه ، ص ٢٤٣.

٣ - كراتشكوفسكي ، أغناطيوس، تاريخ الأدب الجغرافي العربي ، ترجمة صلاح الدين هاشم، بيروت ، دار الغرب الإسلامي ، ط٢ ، ١٩٨٧، ص ٢٨٦ .

٤ - القفطي، جمال الدين، تاريخ الحكماء ، ص ٢٩٤ .

٥ - الدباغ ، فخري ، عندما يفقد العلماء اتزانهم، الكويت، مجلة العربي، العدد ٣٠١ ، لعام ١٩٨٣، ص ١٣٩.

٦ - ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ، ٢٣٩.

٧ - ابن بطلان، وابن رضوان، خمس رسائل، تحقيق يوسف شخت وماكس ما ير هوف، مصر ، كلية الآداب،١٩٣٧ ، ص ١١.

٨ - ابن بطلان وابن رضوان، الرسائل الخمس ، ص ٢٤.

٩ - القفطي ، تاريخ الحكماء ، ص ٤٤٣.

١٠ - المصدر نفسه ، ص ٢٩٤ .

١١ - الدباغ، عندما يفقد العلماء اتزانهم ، مجلة العربي ، العدد ٣٠١ ، ص ١٤١.

١٢ - ابن ابي أصيبعة، عيون الأنباء ، ص ٢٤٢، الرسائل الخمس ، ص ٢٤ ، ٢٥.

١٣ - ياقوت الحموي ، معجم البلدان، بيروت ، دار صادر، لا تاريخ، مادة (أنطاكية).

١٤ - كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي ، ص ٢٨٧.

١٥ - الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٥ ، ٢ / ٢٨٣.

٢١٩

دعوة إلى الموسيقى الكلاسيكية

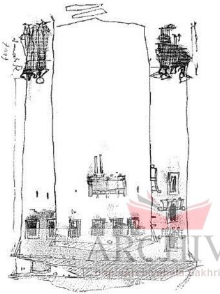
د. صادق فرعون(*)

قد يستغرب قارئ هذه المجلة المتخصصة بالأدب والشعر والفكر والثقافة، كيف أكتب لها عن الموسيقى؟ وعن الموسيقى الكلاسيكية بالخصوص، فهذا النوع من الموسيقى يُنظر إليه من قبل العامة والخاصة، على حد سواء، على أنها موسيقى صخب وضجيج تكثر فيها أصوات آلات غريبة لاسيما من بينها النحاسيات؟ وهي بالإضافة إلى هذا كله صعبة التذوق والهضم لاسيما في عصر صار فيه كل ما يُقدّم للإنسان سهل الهضم سريع التناول والتذوق دون أي جهد أو مشقة. أود أن أسارع وأذكّر القارئ الكريم أن الأدب والشعر والفكر والثقافة هي كلها موسيقى

(*) طبيب وباحث في الموسيقى الكلاسيكية (سوريه).

- العمل الفني: الفنان أنور الرحبي.

أو نوع من الموسيقى! هل في ذلك مبالغة ونحن في عصر المبالغات؟ بكل بساطة لا. لأدلل على قولي هذا. كل من يقرأ مقالاً جيدًا أو شعرًا حلوًا، يحسّ في نفسه رغبة في أن يترنّم ببعض كلماتهما لاسيما إن كانت فيهما فكرة حلوة أو وصف جميل أو جرس يؤثّر في النفس. الأدب موسيقى والشعر موسيقى وكذلك الفكر والثقافة... كلها تتسم بتآلف الكلمات والأفكار. لابد أن يسارع البعض إلى التساؤل والاستغراب: ولكن لماذا الموسيقى الكلاسيكية بالذات؟ الموسيقى العربية والشرقية عمومًا أقرب إلى الأذن والقلب وفيها حميمية وقرب من النفس ومن الجذور ومن التراث. لأسارع إلى الرد في أن كل من يستمتع بالأدب والشعر لا يضيّق أفقَ استمتاعه وتذوقه بالأدب العربي والمحلّي فقط، بل يتجاوزه إلى كل النتاج الإنساني، فمن منا لم يستمتع بأدب ديستويفسكي وتشيخوف وشعر غوته وهوغو وشكسبير وبايرون؟ ثم هناك سبب بالغ الأهمية ألا وهو الفارق بين الموسيقى الشرقية والغربية، في الأولى نغم أو أنغام متتالية تتردد وتتكرر العديد من المرات دون تغيير أو أي تبديل في شكلها أو صياغتها يذكر وهذا يميل بها إلى الرتابة والتكرار وربما إلى الملل والاسترخاء والوسن. أما الموسيقى الكلاسيكية فتتميز بأنها مزيج من النغم والهارموني، أي التآلف بين الأصوات الموسيقية التي تعزف في آن واحد مما يخلق تناسقًا صوتيًا تفتقر إليه الموسيقى الشرقية. بالإضافة لذلك هناك تطوير اللحن المستمر الذي يخلق جوًا من الجدّة والتغير وهو ما يدفع الملل عن المستمع، وكذلك هناك تبدّل في سرعة الموسيقى وتغيّر الوزن والإيقاع وتباين طبيعة صوت الآلات الموسيقية التي تقسم إلى آلات وترية وآلات نفخ خشبية وأخرى نحاسية وأخيرًا آلات القرع مثل الطبول وغيرها من آلات النقر، وأخيرًا وليس أقلها أهمية هناك التلوين الموسيقي وهو يعني التغير في قوة الصوت، ففي أحيان يخفت الصوت وفي أخرى تعلو الموسيقى حتى تبلغ أعالي السماء وهذا كله يجعل من هذا النوع من الموسيقى فنًا متميزًا يحتاج إلى بعض الجهد والأناة حتى يكتشفه الإنسان الذي يفتّش عن كل ما هو رائع وعظيم في كل مجالات التعبير الإنساني. آمل أن أكون قد أوضحت مميزات الموسيقى الكلاسيكية بشكل سريع ومبسط. صحيح أن النغم الشرقي يعلق بالأذان بشكل أسرع وأهين ولكنه يفتقر إلى متممات بالغة الأهمية تثريه وتجعل منه موسيقى رائعة تترك في أعماق النفس أثرًا لا ينسى ويختلف تمامًا عما تتركه الموسيقى وحيدة الصوت والنغم. قد لا يُقنع كل هذا الكلام بعض الملتزمين ولا أقول المتزمتين الذين يرون في الموسيقى الشرقية تراثنا الحقيقي واللصيق بقلوبنا ويظنون أن كل



دعوة لتذوق الموسيقى الكلاسيكية أو الغربية، كما يحبون تسميتها، هي دعوة استشراقية أو موجهة ضد كل تمسك قومي بتراث أمتنا وبلادنا، أي هي من دعوات التغريب والاندماج في الغرب.لو كان الأمر كذلك لما جاز لنا ترجمة معظم التراث الأدبي والشعري الروسي والألماني والفرنسي وحتى الأمريكي... وأخيرًا هناك نوع من الموسيقى الغربية هو موسيقى «البوب» و «الجاز» وهي أنواع من الموسيقى الشعبية الخالصة أو المزيج من الموسيقى «اليانكي» مع أهازيج الزنوج الذين استعبدهم إنسان «العالم الجديد» واستخدمهم لخدمته ولتحقيق نزواته وشهواته العابرة والرخيصة. يكفي هذا ليبين أن في الموسيقى كما في مناحي الحياة الإنسانية الأخرى أشياء رخيصة ومبذولة وسهلة المنال والاستعمال السريع وهناك أمور أخرى أصعب منالاً وتذوقًا ولكنها تترك أثرًا أعمق وتضفي على الحياة الإنسانية طبيعة أخرى..

ولكي أدفع الملل عن القارئ أسمح لنفسي أن أروي لكم كيف تعرّفت على الموسيقى وكيف دخلت عالمها وكيف استبدلت حب الموسيقى الشرقية بأخرى غربية وغريبة وصعبة المنال.

كان من تقاليد هذه المدينة القديمة ومفاهيمها في الأربعينات من القرن الفائت أن الموسيقى هي من الأمور المريبة والمشبوهة والتي تؤدي بمتعاطيها لأن يوسم أو يوصم بأنه «مغنواتي» أو «مزيكاتي»

ويُنظر إليه نظرة مريبة ومشككة بل ولا تخلو من بعض ازدراء. لا يستغربنّ أحد ذلك فهكذا كانت الحياة الاجتماعية في دمشق الشام منذ ما لا يزيد عن عدة عقود من الزمن. لذا كان من المستغرب بل ومن المستهجن أن يتعلّم شاب ما على أية آلة موسيقية. ولكن هكذا كان. زرت قريبًا لي فإذا به يخرج آلة موسيقية تدعى الكمان فيعزف عليها نغمًا شرقيًا محببًا سرّني، فطلبت من أهلي أن اقتني كمانًا وأن أتعلم عليها. وبعد إصرار وإلحاف وافق أبي وهكذا اشتريت أول كمان لي بخمس ليرات سورية من مصلّح آلات موسيقية في الجسر ما أزال أعرف دكانه جيدًا وقد تحولت مثل غيرها إلى دكاكين بيع ثياب نسائية، وهكذا بدأت مسيرتي مع الموسيقى ببضع دروس عند «أبو عزو القاق» في شرقي المدينة ثم مع الأستاذ المرحوم «شوقي بك زوريا» على سفح جبل قاسيون، وعلى يديه تعلّمت كل المقامات والأنماط الموسيقية الشرقية الخالصة. بعد عامين شاءت الأقدار أن أحضر فيلمًا بعنوان «أغنية للذكرى» تروي قصة فريديريك شوبان وحياته وكيف هجر وطنه هربًا من الظلم والاستعباد إلى فرنسا وكيف عاش وكتب أروع موسيقى تخلّد حبه لوطنه بولونيا. خلال الفيلم كان الممثل الأمريكي يعزف على آلة البيانو مقطوعات شوبان التي تضج بحب الوطن وتمتزج بإيقاعات الفالس الذي يعبر عن الفرح الممزوج بالحزن وعن الآمال العريضة التي كان يؤمن بها موسيقار بولونيا العظيم ولكن لم تسمح له الأقدار القاسية أن يرى بأم عينه تحرر وطنه من الغازين والمعتدين. لقد أخذ هذا الفيلم من نفسي كل مأخذ فكررت مشاهدته عدة مرات خلال الأسبوع الذي كان من المعتاد إدامة عرض كل فيلم لمدة أسبوع. فجأة اكتشفت أن في هذا العالم توجد موسيقى تختلف اختلافًا كبيرًا عن موسيقانا الرتيبة والمكرورة. ترددت ماذا أقول لأستاذي شوقي بك وهو موسيقى آخر سلاطين بني عثمان ويؤمن أن لنا موسيقانا وللغرب موسيقاه وأن لا لقاء ولا التقاء بين الشرق والغرب. خفت أن أعترف لأستاذي الذي أكن له كل حب وتقدير وإعزاز أنني، وفجأة، لم أعد أؤمن بما يؤمن به وأنني خرجت من عالمه الحافل بالمقامات من رست ونهاوند وشت عربان الخ... وأنني أرنو إلى عالم آخر جد طريف وممتع وثرّ. هكذا غيّرت اتجاهي الموسيقي عن إيمان وعقيدة وقناعة لم تبدلها أو تؤثر فيها كل هذه السنين. ليس من الضروري أن يتّخذ كل إنسان مثل هذا الموقف البالغ الدوغمائية ولكن لأي إنسان الحق في أن يتخذ مثل هذا الموقف وفي أي مجال من مجالات الحياة. هكذا بدأت قصتي مع الموسيقى العالمية أو الكلاسيكية، ولعلني أتمم رواية تواليها في مرة مقبلة.

أود الآن أن أدعو كل قارئ مهتم بالأدب والشعر والفكر والثقافة والفلسفة وكل مجالات الفكر الإنساني الأخرى إلى التعرف على هذا العالم السحري والرائع الذي يدعى الموسيقى الكلاسيكية، بل ولا يجوز لي أن أنسى كل الأطباء والمهندسين والقضاة والمحامين بل والعسكريين والمدنيين في كل مجالات الحياة اليومية وفي كل مناحيها لإيماني بأن هذا النمط من الموسيقى هو شفاء لكل الأمراض التي تعاني منها الإنسانية في أيامنا هذه وهي بلسم لكل مظاهر المادية القاتلة التي محت ومسحت كل السمات الإنسانية عن بشر هذا العصر الذي طغت فيه العولمة ودأبت لمحو كل فضائل التمييز والاختلاف والتباين في الجنس البشري حتى أنها تصبو لتطوير إنسان جديد هو أقرب إلى الروبوت الذي يؤدي أعمالاً وواجبات محددة والذي يأكل دجاج «كنتاكي» ويشرب «الكولا» وينام ساعات محددة والذي لم يبق من وظيفة لدماغه الكثير التلافيف والخلايا إلا تأديةُ واجبات معينة ومحددة منذ يوم ولادته أو ربما صنعه، وحتى ساعة نهايته المحددة والمبرمجة والمرسومة سلفًا.... إنه العالم الجديد الذي رسمه شارلي شابلن في أحد أفلامه. هل سيتحقق هذا الحلم المخيف أم لا؟. إنها مسألة أخرى تخرج عن نطاق هذه الدعوة، بل لعل هذه الدعوة هي هجومٌ مضاد ليحول دون تحقق هذا الكابوس المُقبل من أقصى الغرب، هذا الغرب الذي تغيب فيه الشمس وتعمّ فيه الظلمة رغم كل أضوائه المصطنعة والزائفة.

من الأفضل أن نعود إلى الدعْوة للتعرف على هذا الإنتاج الإنساني الرائع الذي يدعونه الموسيقى الكلاسيكية. مثل كل دعوة، ولا أقول دعاية، يجهد الداعي لأن يسهّل أمور دعوته وأن يبسّطها كيلا ينفُرَ المدعوون وكيلا ينفضّوا ويهربوا بعيدًا. من يودّ التعرف على هذه الموسيقى عليه أن يُحسن اختيار ما سيستمع إليه أولاً. من الأفضل في الخطوة الأولى أن يستمع الراغب إلى الموسيقى الروسية ففيها جمالية أخاذة في ألحانها وفيها عاطفة جياشة وتآلفات موسيقية تأسر النفوس والقلوب. موسيقى تشايكوفسكي وريمكسي كورساكوف تشكلان مدخلاً معقولا ومشجعًا ومرحّبا بالقادمين الجدد الآملين في تذوق هذا النوع الرفيع من الموسيقى. كذلك تشكل الموسيقى الإسبانية الرومنطيقية مدخلا جيدًا للمستمع العربي ففيها نفحات شرقية وملامح عربية لا يمكن إغفالها أو إنكارها. إنها موسيقى عربية القلب ولكنها غريبة اللسان واللهجة وفيها عنفوان وعاطفة قوية تشفّ عن أصولها العربية الخفية. يحتاج الإصغاء إلى الموسيقى الكلاسيكية إلى بعض التركيز الفكري وبعض تتبع وتلمّس التباينات

والتغييرات التي تتكرر في هذه الموسيقى بحيث تخلق ترابطًا بين الموضوع الموسيقي الواحد أو المواضيع المتعددة في شكلها البدئي البسيط ثم في تطورات هذا الشكل إلى أشكال أخرى أكثر تعقيدًا ثم تعود في الأغلب إلى الشكل الأولي البسيط لتنتهي المقطوعة الموسيقية. متى اكتشف المستمع المستجد هوى في نفسه لمؤلف موسيقي معين فعليه أن يعيد الاستماع إليه بين الوقت والآخر فهو واجد ومكتشف في كل مرة لجمالات موسيقية ولنهفات هنا وهناك لم ينتبه لها في المرات السابقة. وهو سيجد أن الاستماع المتكرر لها لن يقلل من سحرها والاستمتاع بها. بعد ذلك يخطو خطوة في هذا العالم الفسيح والمترامي الأطراف فيكتشف موسيقى وموسيقيين لهم سمات وميزات خاصة ما كان يحلم في يوم من الأيام أن يتذوقها ويحبها. أضرب مثلا بعض الذرى الموسيقية التي قد يبلغها من لبّى هذه الدعوة هي الاستماع والاستمتاع بأوبرات فيردي وبوتشيني الإيطاليين ومن ثم درجة كبيرة نحو الأعلى والأمثل ألا وهي التعرف والاستمتاع بأوبرات أو درامات ريتشارد فاغنر الموسيقية فيدخل عالمه السحري في «الهولندي الطائر» و«تانهويزر» وحلقة «خاتم النيبلونغن» الخالدة و«بارسيفال». وإذا ذكرَ فاغنر فلابدّ من ذكر ريتشارد شتراوس، تلميذ فاغنر وندّه في عالم الأوبرا الألمانية الرائعة. ثم يتلوهم أو يرافقهم مؤلفو موسيقى الأوركسترا وموسيقى الحجرة بدءًا بباخ العظيم ثم بيتهوفن ثم براهمز، هايدن، وموتسارت، العندليب الخالد، وغيرهم كثير من أمثال غوستاف ماهلر وكارل أورف وبول هيندميت من المدرسة الألمانية النمساوية.

بالنسبة للراغب في التعرّف على الموسيقى الكلاسيكية، تبقى الموسيقى الإسبانية ومن بعدها الروسية والهنغارية من أفضل المداخل، ففيها كلها، وبدرجات متفاوتة، روحٌ شرقية عربية هي من آثار الوجود العربي في بلاد الأندلس، والتي استطاع الغرب أن يقهر التواجد البشري ولكنه لم يتمكن من مسخ الهوية العربية الشرقية لموسيقاه وحتى لبعض ملامح الإنسان في جنوب شبه الجزيرة الإيبيرية. تحتاج هذه الدعوة لنجاحها إلى بعض الجهد والمثابرة مع تناسي تلك الآراء التي تفصل ما بين الشرق والغرب، ففي أيامنا هذه لا نستطيع أن نزعم أن الإنسان العربي اليوم هو نفسه ذلك الذي كان يركب الإبل ويطرب لحدائها الرتيب المستمر، وهذا لا يعني أي انتقاص لتلك السمات البشرية العظيمة التي قارعت الجدب والتصحر وقسوة الطبيعة والتي أمدّت الهلال الخصيب بالعديد من القبائل التي غدت شعوبًا ذات حضارات تليدة في التاريخ. كل شيء على وجه هذه البسيطة يتغيّر ويتحول ويتطور، ومع ذلك

يبقى هناك خيط رفيع ولكنه عالي المتانة يربط ما بين الماضي السحيق والحاضر المضطرب والقلق، وهذا هو ما يميز الحياة -الحركة الدائمة عن الموت- السكون الأبدي، وفي الواقع حتى هذا السكون الأبدي الذي يظهر للعيان أنه كذلك هو أيضًا حركة أبدية ولكنها غير مرئية للعين المجرّدة القاصرة. يكفي هذا القدر من الكلام عن الموسيقى العالمية أو الكلاسيكية وإلا فسيودي بنا الأمر إلى الاستطراد لأمور أخرى غامضة وتيهية. أتمنى أن تنجح هذه الكلمات في جذب أعداد ممن يحبون اكتشاف الجديد، الجديد الأفضل والأمثل، وتمييز الجيد عن الأجود، والمعتاد عن الغريب الذي سرعان ما لا يبقى كذلك بل يغدو قريبًا ولصيقًا وحبيبًا إلى القلب.

الدعوة للاستمتاع بالموسيقى العالمية هي دعوة للتعرف على الجديد وإلى تنبيه وإلى التآلف معه، وهي ليست ضد الحفاظ على القديم والخاص بالذات، فالحالتان متداخلتان ومتكاملتان ومتممتان لبعضهما. الموسيقى العالمية تمنح مستمعها المدقق والمميز سعادة لن يجدها في الموسيقى التقليدية الحداثية والمكرورة.

في الختام، آمل وأرجو أن يجهد موسيقيونا الشباب في أن يطوروا موسيقانا العربية لتصبح عالمية اللغة وتبقى عربية القلب والروح، وعندها تستطيع أن تخترق الحدود وتُعرَف ويُستمتَع بها في كل أرجاء أرض الله الفسيحة.

❖ ❖ ❖

٢٢٦

من أعلام الأدب في حلب
الدكتور محمد سامي الدهان
١٣٣١ - ١٣٩١هـ - ١٩١٢ - ١٩٧١م

الدكتور أحمد زياد محبك (*)

الدكتور محمد سامي الدهان محقق وباحث وأديب، صاحب مكانة في الحياة الأدبية، عضو مجمع اللغة العربية، وأستاذ جامعي ومحاضر ورحالة، وكاتب سيرة ذاتية، ترك خمسة وعشرين كتاباً بين تحقيق وتأليف، معظمها في الدراسة والبحث.

(*) أديب وناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان أحمد ابراهيم عبد العال.

حياته:

ولد محمد سامي الدهان في التاسع من نيسان عام ١٩١٢م في مدينة حلب لأسرة عريقة، لها تقاليدها ومكانتها في ميدان التجارة، ولم تكن الأسرة «تعنى بالعلم أو اللغة، وإنما كانت تسلك طريق التجارة، فكان الطفل منذ صغره يضيق ذرعاً بالزيارات والولائم التي يقيمها أبواه للأقارب والضيوف» (١)، والتحق بأحد الكتاتيب المنتشرة في حيه الشعبي القريب من باب النصر، ثم دخل المدرسة الفاروقية، وتعلم فيها اللغات الإنكليزية والفرنسية والتركية إلى جانب العربية، ثم انتقل إلى مدرسة السلطان أو السلطانية وهي الثانوية الوحيدة آنئذ في حلب، وفيها تفتحت مواهبه، وبدأ يترجم الأشعار والقصص عن الفرنسية وينشرها في الصحف السورية واللبنانية، وفي هذه المرحلة أصدر كتابين هما: «أصول التدريس» (١٩٣٤) وهو مترجم عن الفرنسية، و«الكتابة: نصوص وأساليب» (١٩٣٦) وهو في قواعد الإملاء، مما يدل على موهبة مبكرة في الترجمة، وحب للتدريس ورغبة في تطويره، وفي هذه المرحلة أيضاً أسس جمعية أدبية نحو عام ١٩٣٠ مع لفيف من الأدباء منهم عبد الله يوركي حلاق صاحب مجلة الضاد وآورخان ميسر وشارل خوري وعمر أبو ريشة وممدوح حقي، وهدف الجمعية خدمة الشعر والتجديد فيه، ولكن سرعان ما انفرط عقد هذه الجمعية.

وقد ساعده إتقانه الفرنسية على التعرف على عدد من المثقفين الفرنسيين العاملين في مديرية المعارف بسورية، وعلى رأسهم «غولييه»، وكان يجيد العربية، كما كان مهتماًبالأدب العربي، فانعقدت بينهما أواصر الصداقة، وهو الذي شجع الدهان على التقدم إلى بعثة لمتابعة دراسته في السوربون بباريس، وتقدم إلى امتحان البعثة ونجح فيها بتفوق.

وفي عام ١٩٣٧ غادر الدهان سورية إلى فرنسة ليتابع دراسته في السوربون بباريس، ولكنه مر بالقاهرة، والتقى محمود تيمور وعباس محمود العقاد وطه حسين وعلي محمود طه وابراهيم ناجي وسلامة موسى وأحمد رامي، كما التقى شوقي ضيف وسيد نوفل وحسن كامل الصيرفي وأحمد شاكر وشقيقه محمد، وتتوطد صداقته مع العقاد وطه حسين على الرغم مما بين هذين الأديبين من خلاف، وعلى الرغم من نشر الدهان مقالة يثني فيها على طه حسين.

ويغادر مصر إلى باريس ليحضر في السوربون محاضرات لويس ماسينيون وجان سوفاجيه ووليم مرسيه وهنري مارسيه، وفي أقل من ثلاث سنوات ينال الإجازة في الأدب العربي، ثم بدأ يحضر



للدكتوراه بالعمل على تحقيق ديوان أبي فراس الحمداني، وفي هذا ما يدل على عودته إلى تراث أمته بعد انجذابه الشديد إلى الثقافة الفرنسية قبل ذهابه إلى باريس، وتشب نار الحرب العالمية الثانية، وتكلفه الحكومة الفرنسية بجمع جثث القتلى من ميدان المعارك، فيضطر إلى العودة إلى الوطن عام (١٩٤٠).

ويعمل في حلب مدرساً للأدب العربي في المرحلة الثانوية، متعاقداً مع المعهد العلماني الفرنسي (اللاييك)، ويتابع في أثناء ذلك عمله في تحقيق ديوان أبي فراس، ويطبعه في بيروت في ثلاثة مجلدات بلغت ثمانمئة وخمسين ٨٥٠ صفحة، ويرجع إلى باريس في نهاية عام ١٩٤٥ لينال الدكتوراه بدرجة مشرِّف جداً في حزيران سنة ١٩٤٦، وتنتدبه الحكومة السورية عضواً في المعهد الفرنسي للدراسات العربية العالية، وهو تابع للسوربون في باريس، فينكب على تحقيق التراث.

ويرجع إلى دمشق عام ١٩٥١ فتختاره كلية التربية في دمشق لتدريس مقرر أصول تدريس الأدب العربي، وكان نتاج عمله في تدريس هذا المقرر إصداره كتاب: «المرجع في تدريس اللغة العربية»، وفي السابع من شباط ١٩٥٣ ينتخبه المجتمع العلمي العربي بدمشق عضواً عاملاً بعد أن كان قد حقق عدة مخطوطات حازت إعجاب المجتمع، وهذا ما شجعه، فانكب على التحقيق والتأليف، فقد وضع أكثر مؤلفاته بين عام ١٩٥٥ وعام ١٩٦٠

وفي عام ١٩٥٨ يعين عضوًا في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآدب والعلوم الاجتماعية، وينتخب مقررًا للجنة النشر في المجلس نفسه بدمشق، وفي ٢٤ كانون الأول ١٩٦٠ يختاره المجتمع اللغوي في العراق عضوًا مراسلاً.

وفي عام ١٩٥٨ يغادر إلى القاهرة ليلقي محاضراته عن شكيب أرسلان على طلاب الدراسات الأدبية في معهد الدراسات العالية بالقاهرة التابع لجامعة الدول العربية، ثم يجمعها في كتاب، كذلك يلقي عليهم محاضراته عام ١٩٦٠ عن الشعر الحديث في سورية، وكانت حصيلتها كتابه: «الشعر الحديث في الإقليم السوري»، وفيه يتحدث عن ستة شعراء هم: بدوي الجبل وعمر أبو ريشة وخليل مردم وشفيق جبري وخير الدين الزركلي ومحمد البزم،ثم أعيدت طباعته تحت عنوان: «الشعراء الأعلام في سورية».

ويبدأ في عام ١٩٦١ بالعمل في صحيفة «الوحدة» بدمشق، رئيسًا لتحرير الصفحة الثقافية،فيستكتب الأدباء من معظم الأقطار العربية، ولا سيما مصر والعراق، ولم تشغله الصحافة عن التأليف، ثم يرتحل إلى المغرب العربي عام ١٩٦٣ ليمضي عامين في التدريس بجامعة الرباط، ثم يعمل أستاذًا في الجامعة الأردنية من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٦٩ وينال منه المرض في شهر آذار من العام نفسه، فيسافر إلى فرنسة وأمريكا طلبًا للعلاج، ثم تدركه المنية في العشرين من شهر تموز عام واحد وسبعين وتسعمئة وألف ١٩٧١، وله من العمر تسعة وخمسون عامًا، وينقل جثمانه من دمشق ليدفن في مسقط رأسه: حلب.

رحلاته:

تحدث الدهان مطولاً عن أسفاره في كتابه: «درب الشوك»، ويتضمن سيرته الذاتية، ويمكن أن يعد كتابًا في الرحلات، وقد تركت البلاد التي زارها أثرًا كبيرًا في نفسه وشخصيته، فقد زار إستانبول عام ١٩٥٢ وطاف بمكتباتها واطلع على ما فيها من مخطوطات، وسجل نتائج رحلته في مقال نشره في مجلة المجمع العلمي العربي.

ثم زار أمريكا عام ١٩٥٤ بدعوة من الجامعات الأمريكية، فأمضى فيها ثلاثة أشهر اطلع فيها على طرق تدريس الأدب العربي، وأفاد من لقاءاته الباحثين والدارسين، ثم زار الاتحاد السوفيتي بدعوة من أكاديمية العلوم والآداب السوفيتية ضمن وفد رسمي من مجمع اللغة العربية، يتألف من الدكتور حسني سبح رئيس المجمع العلمي العربي، والأمير جعفر الحسيني أمين المجمع، والشيخ بهجت

البيطار، واستغرقت الرحلة شهرًا تنقل فيها بين موسكو ولينينغراد وستالينغراد وأوزبكستان، اطلع فيها على المخطوطات العربية.

ثم زار المغرب العربي عام ١٩٥٦، وحضر عددًا غير قليل من مؤتمرات الاستشراق في بروكسل وإستانبول وكمبردج وباريس وميونيخ في أثناء عمله عضوًا في المجمع العلمي العربي، وعقب كل زيارة أو مؤتمر كان يلقي محاضرة أو ينشر مقالاً في مجلة المجتمع يتحدث فيها عن مشاهداته وانطباعاته وعما رأى أو جمع من مخطوطات.

وشارك في مؤتمرات الأدب العربي في بلودان والقاهرة والكويت وحاضر في مهرجانات الأخطل الصغير والكواكبي والزهراوي، وكانت له رحلات كثيرة إلى لبنان ومصر.

شخصيته:

وصفه عدنان مردم بقوله عنه «كان ربعةً دون الرجال، أسمر اللون، ذا عينين كبيرتين سوداوين، تشعان بالذكاء، أسود شعر الرأس، ذا فم واسع، تتدفق منه المعرفة والأحاديث الحلوة العذبة، له صوت جهوري، لا بالأجش الخشن، ولا الرفيع الحاد المؤذي، فيه غنة مستملحة ومستحبة، وكانت أطرافه تتحرك ثائرة مع صوته الثائر حين يحتدّ ويغضب، وقلما تجده ساكنًا هادئًا لأنه في صراع دائم مع نفسه، تلك النفس الكبيرة التي لا تستقر على حال، وتأبى عليه أن يخلد للهدوء أو يرضى بحال، وهو عنيف لا يعرف الاعتدال إذا غضب أو أحب، ولكنه صديق مخلص وطيب السريرة» (٢).

وكانت صاحبة فندق «ترياتون بالاس» في الحي اللاتيني بباريس أديبة مثقفة، تعرف كثيرًا من المثقفين العرب، وكان الدكتور محمد سامي الدهان ينزل في فندقها، في مطلع سنة ألف وتسعمئة وسبعة وأربعين ١٩٤٧، وكانت قبل عام قد حضرت جلسة مناقشة رسالته للدكتوراه، وينزل في فندقها عدنان الخطيب، وكان لا يعرف الدهان، فتحدثه عنه قائلة: «إنه بارع في حديثه، لا يمل المرء سماعه، يتقن الفرنسية كأحد أبناء باريس، لا بل يتقن لهجات الأقاليم الأخرى، إنه واسع الخيال، دقيق الملاحظة يتدفق في الحديث وكأنه نبع ماء ثر، حاضر البديهة، سريع النكتة لاذعها، إذا اقتضى الحال، إنه واسع المعرفة غزير الثقافة، يعرف الكثير عن مختلف الشعوب وعن صفات الناس وأخلاقهم، ومع ذلك فهو نهم لا يشبع من العلم، ظمئ لا يرتوي من المعرفة... إنه طراز نادر من الرجال، ولا يندم مطلقًا من يتعرف عليه» (٣).

ويتحدث عنه الدكتور عمر فروخ، فيقول: «كان في سامي الدهان جرأة قل أن ترى مثلها في الأدباء والمؤلفين الذين يطوون أيامهم على الدفتر والكتاب، ويقضون أوقاتهم بين البيت والمطبعة، إنك لم تكن تفارق سامي الدهان في حلب حتى تراه في إحدى مطابع بيروت، ثم تسلم عليه في صباح يوم في بيروت فتراه في المساء ذلك اليوم نفسه في الجامعة أو في المعهد أو في المجمع في دمشق، وقد تلتفت في صباح اليوم التالي فتجده في القاهرة أو في باريس، تلك صورة لسامي الدهان مألوفة في حياته، وكان سامي الدهان مؤلفًا مكثرًا ولا يدرك هذه الخاصة في سامي الدهان إلا المؤلف المكثر، إن كثرة التأليف لا ترجع فقط إلى اتساع وقت المؤلف، فإن وقت سامي الدهان كان مملوءًا بأشياء كثيرة، بل كان مزحومًا بها، إن أمر التأليف يرجع إلى طاقة في النفس الإنسانية، تسندها سعة اطلاع، وكان سامي الدهان واسع الاطلاع، لا أقصد واسع الاطلاع النظري من الكتاب إلى الكتاب، بل أقصد الخوض في الحياة، والغوص فيها، هذين الخوض والغوص اللذين لم يكونا لكثير من المؤلفين، إن الاختيار الواسع العميق الذي أ لسامي الدهان في الحياة - وإن ظن كثير من الناس أن لا صلة له بالتأليف- ذو صلة وثيقة بالتأليف [٤]».

وقد انصرف الدهان وهو فتى يافع إلى الكتب، وشغفته حبًا، وانصرف بها عن المجتمع والناس، ويتحدث الدهان عن ذاته فيصف نفسه في «درب الشوك» بأنه: «تعلق بالشيوخ، وسار على الدرب وراءهم، وعشق الذي عشقوه، وأمسك بالورق الصفر والخطوط القديمة، وسعى إلى الرفوف يضيفها واحدًا بعد واحد، ويملؤها بما يسقط إليه من كتب نادرة في أيدي باعة التركات، فكان يألف التراب الذي يلفها، وساقته الصحائف الصفراء إلى ألفة غريبة أحب معها القدماء، فانفرد عن صحبه، ودفعه الحياء إلى التزام الصمت فيما يحب وفيما يعشق» [٥].

ويتحدث عنه صديق صباه وشبابه عبد الله يوركي حلاق، فيقول: «كان مرحًا محدثًا لبقًا، يضفي على سامعيه النكتة الحلوة، والأحاديث الطريفة التي تشرح الصدور وترنح الأعطاف» [٦].

وفي هذا ما يدل على أن انصرافه لم يكن عن الناس كل الناس، بل كان عن العامة، بدليل ألفته الأدباء، ومعاشرته لهم، وسعيه في مطلع حياته إلى تكوين جمعية أدبية مع صحبه من الشعراء، وسعيه إلى لقاء الأدباء في مصر، ودعوته لهم بعد ذلك إلى الكتابة في جريدة «الوحدة».

وقد عشق الدهان المخطوطات، وكانت أسفاره كلها لأجل المخطوطات،لأنها تمثل عنده تراث أمته، وقد اضطر وهو في ألمانية إلى بيع ثيابه ليدفع ثمن تصوير المخطوطات، «حتى استنفد كل ما في حقيبته من ملابس، دفعها ثمنًا لأفلام المخطوطات، وغدًا بعد ذلك خفيف الحمل، يتأبط محفظة صغيرة فيها الأشرطة والأفلام، وهذه المحفظة كانت أثمن ما يحرص عليه في أسفاره، بل كانت كل ثروته في هذه الرحلة، وأصبحت فيما بعد كل سلواه» (٧).

ولم يكن عمله في التحقيق سهلاً، وتكفي الإشارة إلى ما ذكره عن جهده في جمع مخطوطات في «كتاب الأعلاق الخطيرة»، وهي موزعة في بلدان شتى متباعدة، ويصف جهده في ذلك فيقول: «لهذا سافرت وراء أجزائه، فرأيت تاريخ حلب في لينينغراد ولندن وروما واستامبول وحلب، ورأيت تاريخ الجزيرة في برلين وأكسفورد وهولندة، فجمعت بعضًا إلى بعض، كما يجمع أطراف التمثال، وقد تناثرت بالأرض، وتفرقت في الدنيا».

وقد جمع الدهان الثقافتين العربية والفرنسية، وتعلق بهما، وأخلص لهما، ولم تطغ إحداهما على الأخرى، كما جمع الاهتمام بالقديم والتراث، إلى الاهتمام بالجديد والمعاصر، فكتب عن القدماء مثلما كتب عن المعاصرين، وترجم لجان جاك روسو كما ترجم لعبد الرحمن الكواكبي، وحقق ديوان أبي فراس ودرس الشعر الحديث في سورية، وهو بذلك يدل على شخصية عادلة متوازنة، يغلب عليها التعقل والاتزان، يؤكد ذلك الهدوء الذي يظهر في كتابته سيرته الذاتية، وهو يصف فيها نفسه فيقول: «تصارع في رأسه الصغير ضربان من الموسيقا، موسيقا القديم الجميل المحبب من لغة قريش، وموسيقا الجديد الحديث من فاليري وجيد، وتجاذبه تياران قويان، يشده أحدهما إلى شعراء بغداد ودمشق وحلب، ويشده ثانيهما إلى شعراء باريس» (٨).

لقد استطاع الدهان أن يفي القديم حقه مثلما استطاع أن يفي الجديد حقه،كما استطاع أن يخلص للثقافة الغربية مثلما استطاع أن يخلص للثقافة العربية، في قدر كبير من العدل والتوازن، تشهد على ذلك كتبه المؤلفة والمحققة.

كتبه المؤلفة والمحققة:

ترك الدكتور محمد سامي الدهان خمسة وعشرين كتابًا بين تأليف وتحقيق، وبعضهما في جزأين، وبعضهما الآخر في ثلاثة، وهي تدل على غزارة في الإنتاج، كما تدل على توازن في العمل بين القديم والجديد.

وتبدو مرحلة الخمسينيات أكثر مراحل حياته غزارة في الإنتاج، فقد أصدر في خمسة أعوام بين عام ١٩٥٥ وعام ١٩٦٠ اثني عشر كتابًا مؤلفًا، أي بمعدل كتابين أو أكثر قليلاً في العام، وقد يكون أكثرها صغير الحجم، قليل عدد الصفحات، تتناول في معظمها ما هو عام، مثل كتابته في فنون الشعر: الهجاء والمديح والوصف والغزل، ولكن يبقى هذا الإنتاج ذا دلالة على رجل نذر نفسه للكلمة، ولعلها تمثل أوج العطاء في حياته، وقد تراوح فيها عمره بين الأربعين والخامسة والأربعين، وفي هذه المرحلة أصدر أيضًا أربعة كتب محققة، لعل أشهرها كتاب رسالة ابن فضلان، عدا عن إصداره من قبل ديوان أبي فراس الحمداني.

وفيما يلي ثبت بكتبه المؤلفة والمحققة:

أولاً - الكتب المؤلفة:

١. أصول التدريس الحديثة، حلب، ١٩٣٤

٢. محمد كرد علي: حياته وآثاره، دمشق، ٧٠ صفحة، ١٩٥٥.

٣. شاعر الشعب: حافظ إبراهيم، القاهرة، ١٢٦ صفحة، ١٩٥٥

٤. فن الغزل: جزءان، القاهرة، ١٩٤ صفحة، ١٩٥٥.

٥. فن الوصف، القاهرة، ١١٠ صفحات، ١٩٥٦.

٦. فن المديح، القاهرة، ١١٤ صفحة، ١٩٥٧.

٧. فن الهجاء، القاهرة، ٩١ صفحة، ١٩٥٨.

٨. عبد الرحمن الكواكبي، القاهرة، ١٢٠ صفحة، ١٩٥٨.

٩. شكيب أرسلان، القاهرة، ١٩٦ صفحة، ١٩٥٨.

١٠. جان جاك روسو، القاهرة، ١٣٤ صفحة، ١٩٥٩.

١١. الأمير شكيب أرسلان، القاهرة، ٣٨١ صفحة، ١٩٦٠.

١٢. الشعر الحديث في الإقليم السوري، القاهرة، ٣٢٣ صفحة، ١٩٦٠.

١٣. الناصر صلاح الدين الأيوبي، القاهرة، ١٥١ صفحة، ١٩٦٠.

١٤. قدماء ومعاصرون، تراجم وسير، القاهرة، ٣٢٠ صفحة، ١٩٦١.

١٥. المرجع في تدريس اللغة العربية، دمشق، ٣٠٥ صفحات، ١٩٦٣

١٦. درب الشوك، دار صادر، بيروت، ٢١٤ صفحة، ١٩٦٩.

ثانياً: الكتب المحققة:

١. ديوان أبي فراس الحمداني، ٢ أجزاء، بيروت، ٨٢٥ صفحة، ١٩٤٤

٢. كتاب في السياسة للوزير المغربي بيروت، ١٤٠ صفحة، ١٩٤٨

٣. ديوان الوأواء الدمشقي، المجمع العلمي العربي، دمشق، ٤١٧ صفحة، ١٩٥٠

٤. زبدة الحلب من تاريخ حلب لابن العديم، الجزء الأول، بيروت، ٤٤٤ صفحة، ١٩٥١.

٥. زبدة الحلب من تاريخ حلب لابن العديم، الجزء الثاني، بيروت، ٢٩٠ صفحة، ١٩٥٤.

٦. طبقات الحنابلة لابن رجب الدمشقي، الجزء الأول، بيروت، ٢٣٢ صفحة، ١٩٥٤.

٧. الأعلاق الخطيرة (مدينة دمشق) لابن شداد، بيروت، ٣٥٧ صفحة، ١٩٥٦.

٨. التحف والهدايا للخالديين، القاهرة، ٢٧٥٦ صفحة، ١٩٥٦.

٩. شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد، القاهرة، ٥٩٢ صفحة، ١٩٥٨.

١٠. رسالة ابن فضلان، المجمع العلمي العربي، دمشق، ٢٠٠ صفحة، ١٩٥٩.

١١. الأعلاق الخطيرة (فلسطين والأردن ولبنان) لابن شداد، بيروت، ٢٤٧ صفحة، ١٩٦٢.

١٢. زبدة الحلب من تاريخ حلب لابن العديم، الجزء الثالث، بيروت، ٣٠٠ صفحة، ١٩٦٨.

عرض بعض كتبه:

ولكي تتضح شخصية سامي الدهان فلابد من عرض بعض كتبه:

١. أصول التدريس

الكتاب ترجمة عن الفرنسية لكتاب عنوانه: «البيداغوجيا الممارسة» لشاربيه، وقد طبع سنة ١٣٥٣هـ ١٩٣٤م في مطبعة العصر الجديد بحلب، وفيه عرض لأصول تدريس المواد التالية: الأخلاق والقراءة والخط واللغة العربية والإملاء والمحفوظات والمحادثة والإنشاء والتاريخ والجغرافية والتدبير المنزلي،

ويقع الكتاب في مئتي صفحة من القطع المتوسط، وقدم له الشيخ بدر الدين النعساني وصدره بقصيدة أهداها إليه صديقه الشاعر عمر أبو ريشة.

٢. الكتابة: نصوص وأساليب

طبع هذا الكتاب في حلب سنة ١٣٥٥هـ

١٩٢٦م والمقصود فيه بالكتابة الإملاء، وقد تضمن دروس الإملاء، على نحو ما هي معروفة في كتب الأقدمين.

٣. المرجع في تدريس اللغة العربية

صدر هذا الكتاب في دمشق عام ١٩٦٣ ويذكر الدهان أنه كتب فصوله على أزمان مختلفة بعضها في أوائل عام ١٩٥٢ وبعضها الآخر عام ١٩٦٣، وتتمثل في الكتاب خبرة الدهان التدريسية، وتظهر فيه ثقافته، وهي ثقافة عربية وفرنسية، ويعرض فيه إلى طرق تدريس اللغة العربية، ويعرض لدروس القراءة والاستظهار والنصوص الأدبية والبلاغة والنقد والقصة والخطابة، ويعالج الطرق العامة للتدريس من تلقين واستنتاج وقياس واستقراء، ويبحث في مشكلات التدريس ومنها اللهجة العامية والبيئة الاجتماعية والمدرسة والكتب والمناهج، ويتحدث عن اللغة العربية، ويميز بين الكلام الذي يخص الفرد واللغة التي تمثل الأمة، وهو يتمثل بذلك تمييز دوسيسر بين اللغة والكلام، ويرى اللغة من أهم مقومات القومية.

٤. محمد كرد علي

صدر ضمن مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق سنة ١٣٧٤هـ ١٩٥٥م ويقع في سبعين صفحة، ويتحدث فيه عن حياة محمد كرد علي (١٨٧٦- ١٩٥٣) ومؤلفاته، والكتاب يقوم على العرض السريع والتعريف العام، ولا يقوم على الدراسة والنقد والتحليل.

٥. شاعر الشعب

طبع هذا الكتاب سنة ١٩٥٥م يعبر فيه الدهان عن حماسته لإنصاف الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢- ١٩٣٢م)، فيترجم لحياته ويعرض لشخصيته ويتحدث عن ولائه للإمام محمد عبده وإعجابه بالإنكليز وعزوفه عن المرأة والغزل، ويتحدث عن بؤسه وضعف ثقافته وشقاء حياته وما عاش فيه من فقر، ثم يعرض لشعره واهتمامه بالشعب والوطن ورثاء كثير من رجال الوطن أمثال سعد زغلول ومصطفى كامل ومحمود سامي البارودي.

٦. جان جاك روسو

طبع هذا الكتاب في القاهرة سنة (١٩٥٩) في سلسلة «اقرأ» ويمثل أثر الثقافة الفرنسية في الدهان، ويدل على إعجابه بها، وهو الذي بدأ بالترجمة عن الفرنسية في مرحلة مبكرة من حياته، وهو ما يزال في المرحلة الثانوية، فقد ترجم عدة قصائد وقصص لفيكتور هيجو ولامارتين ودوفيني وموسيه، وكتب دراسة عن أزهار الشر لبودلير، ويأتي هذا الكتاب دليلاً واضحاً على تأثره الكبير بهذا المفكر الفرنسي، واستفادته من منهجه التربوي،

وقد تحدث في الكتاب عن عصر روسو (١٧١٢- ١٧٧٨م)، ووضح أثر الحياة السياسية والدينية فيه، وما كان من خروجه عن الكنيسة في النصف الثاني من حياته، بعد ولائه لها في النصف الأول من حياته، ويعرض بالتفصيل لاثنين من أهم كتبه، وهما «التربية الطبيعية»، و«الاعترافات»، ويدل على تأثره بها، ويظهر هذا واضحًا في مواضع كثيرة من الكتاب ولا سيما تعاطفه الشديد مع حال البؤس التي عاشها روسو.

٧. ديوان أبي فراس الحمداني

صدر هذا الديوان في بيروت عام ١٩٤٤ عن المطبعة الكاثوليكية في ثلاثة أجزاء ويقع في ثمانمئة وخمسين صفحة، وهو برواية ابن خالويه، وقد أمضى الدهان في تحقيقه نحوًا من عشر سنوات، وقد جمع مخطوطاته من مكتبات ألمانية وتركية وإسبانيا ومصر والمغرب وبريطانيا، وقد بذل جهدًا علميًا متميزًا في تحقيق الديوان، فوصف المخطوطات وصنفها، ووصف جهود الدارسين لأبي فراس ووضح مقدار إفادته منهم، وحسبه أنه استطاع وضع ترتيب تاريخي لقصائد الديوان، وما هو بالعمل السهل، وزوده بفهارس فنية تغني الديوان، وقد لقي تحقيقه التقدير من العلماء والباحثين في سورية ومصر، وأثنى عليه الدكتور شوقي ضيف، ونشأت بينه وبين الدهان صداقة عميقة قوامها تقديره لجهده.

٨. درب الشوك

من أجمل كتب الدهان، وأكثرها إمتاعًا، وبه يمتلك صفة أديب، ومن غيره هو مجرد باحث ودارس ومحقق، وهو سيرته الذاتية، أو هو كتاب رحلاته وأسفاره، وفيه يتحدث بداية عن رحلته إلى فرنسة طلبًا للعلم، ثم يتحدث عن أسفاره، ولا يتحدث عن طفولته أو مراحل حياته الأولى، ولذلك يبدو الكتاب أقرب إلى أدب الرحلات، لأنه أفاض في الحديث عن رحلاته، وسجل انطباعاته عما رآه في فرنسة والاتحاد السوفييتي وأمريكا، وينم عن إعجاب شديد بالغرب وحياته، وعن أخذه بأساليب العيش في الغرب، مع اعتزازه بلغته وأمته وتراثه، والدهان ويتكلم في الكتاب عن نفسه بضمير الغائب، كأنه يتحدث عن شخص آخر، وهو الضمير الذي أتاح له أن يحلل نفسيته، ويتحدث بحرية عن شخصيته، ولكنها ليست حرية مطلقة، وهو جميل في أسلوبه، ممتع في

لغته، مشرق البيان، واضح التعبير، ولكنه يفتقر إلى التوثيق، فالدهان لايذكر تاريخ أي من أسفاره أو رحلاته أو مجريات حياته، والكتاب من منشورات دار صادر

بيروت عام ١٩٦٩، ويقع في مئتين وأربع عشرة صفحة.

بعد وفاته:

بعد وفاة الدكتور الدهان ببضع سنوات بادرت زوجته السيدة رصينة العطار مع ابنتها غادة وهالة إلى إهداء مكتبة الدهان الخاصة إلى كلية الآداب بجامعة حلب، وفيها أربعة آلاف كتاب، وفي هذا دلالة على تقدير هذه الزوجة لزوجها، وهي التي قدرته في حياته ووقفت إلى جانبه، وصبرت على بعده عنها في أسفاره الكثيرة، وهي سيدة مثقفة، ومجازة في اللغة الفرنسية، وأقامت جامعة حلب في الثامن من أيار عام ١٩٧٥ حفلاً خطابيًا، حضره رئيس جامعة حلب الدكتور أحمد يوسف الحسن، أعلن فيه قبول الجامعة مكتبة الدهان هدية، وخصص عميد الكلية الدكتور عمر الدقاق جناحًا في مكتبة الكلية لمكتبة الدهان، وأطلق اسمه على إحدى قاعات الكلية، ووعد بإصدار عدد من مجلة الضاد خاص بالدهان، كما وعد بتوجيه طلاب الدراسات العليا إلى دراسته، وقد وفى بالوعد الأول، فقد خصصت مجلة الضاد للدكتور محمد سامي الدهان عددها المزدوج العاشر والحادي عشر لشهري تشرين الأول وتشرين الثاني سنة ١٩٧٥، وقد ضم هذا العدد مقالات ودراسات قيمة عن الدهان، تعد خير مرجع عنه، ولعل أبرزها مقالات عبد الله يوركي حلاق والدكتورعدنان الخطيب والدكتور عمر فروخ، كما وفى الدكتور الدقاق بالوعد الثاني، فقد أعد بإشرافه الباحث أحمد عصلة رسالته للماجستير وعنوانها: «محمد سامي الدهان: حياته وآثاره»وتمت مناقشة الرسالة عام ١٩٨١، وشارك في المناقشة الدكتور أحمد بسام الساعي والدكتور فؤاد المرعي، ومنحت الرسالة درجة الماجستير بتقدير ممتاز، وهي أول درجة ماجستير تمنح في جامعة حلب، وتعد مع مجلة الضاد من أوفى ما كتب الدهان، والرسالة ما تزال محفوظة في كلية الآداب، ولم تطبع، وقد نشرت بعض المقالات التعريفية بالدكتور الدهان، سيشار إليها في قائمة المراجع التالية، ولكن حياته وآثاره ماتزال بحاجة إلى مزيد من البحث والدرس.

المراجع وفق تاريخ النشر

١. سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٨.

٢. يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، بيروت، ١٩٧٢.

٣. مجموعة كتاب، مجلة الضاد، عدد خاص بسامي الدهان، حلب، العددان ١١- ١٢،

تشرين الأول والثاني، ١٩٧٥.
٤. عبد الله يوركي حلاق، من أعلام العرب في القومية والأدب، مطـ. الإحسان، حلب، ١٩٧٧.
٥. حسان بدر الدين الكاتب، الموسوعة الموجزة، دمشق، ١٩٧٨.
٦. أحمد عصلة، محمد سامي الدهان: حياته وآثاره (رسالة ماجستير)، جامعة حلب، ١٩٨٠
٧. عبد السلام العجيلي، وجوه الراحلين، دار مجلة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢.
٨. عبد القادر عياش، معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٥.
٩. عيسى فتوح، شموع في الضباب، دار المنارة، دمشق، ١٩٩٢.
١٠. عبد الغني العطري، عبقريات وأعلام، دار البشائر، دمشق، ١٩٩٦.
١١. سليمان سليم البواب، موسوعة أعلام سورية في القرن العشرين، ٢٠٠٠
١٢. يوسف عبد الأحد، الدكتور محمد سامي الدهان، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٨٥٥، تاريخ ٢٦/٤/٢٠٠٣
١٣. أحمد دوغان، معجم أدباء حلب في القرن العشرين، دار الثريا، حلب، ٢٠٠٣

الحواشي

١- درب الشوك، ص٩

٢-مجلة الضاد، ص٧٠

٣- المرجع السابق، ص٢١

٤- المرجع السابق، ص٥٨

٥- درب الشوك، ص٩

٦- من أعلام العرب في القومية والأدب، ص١٦٥

٧- درب الشوك، ص٧١

٨- المرجع السابق، ص١٠.

❖ ❖ ❖

الخيال والإبداع في مواكبة الفنون التشكيليّة وتقاناتها

د.محمود شاهين(*)

قبل الدخول في صلب موضوعنا (الخيال والإبداع في مواكبة الفنون التشكيلية وتقاناتها) لابد من تعريف دقيق لماهيّة «الفنون التشكيليّة» الذي يُفضي بالضرورة إلى تحديد تقاناتها، يضاف إلى ذلك أن «الخيال والإبداع» سمة رئيسية للفنون التشكيليّة ولكافة أجناس وضروب اللغات الإبداعيّة الأخرى كالشعر والموسيقى وغيرهما، أو هكذا يجب أن يكون، إذ إن ما يميز هذه اللغات عن الفنون التطبيقية والحرف والصناعات اليدويّة التقليدية خصيصة «الخيال والإبداع» وتالياً الابتكار والتجديد الدائمين، على صعيد مضمون هذه اللغات ووسائل تعبيرها أو تقاناتها.

(*) فنان وناقد تشكيلي (سورية).

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

تنحدر الفنون التشكيلية من أسرة «الفنون الجميلة التي تضم أيضاً «العمارة» و«الشعر» و «الموسيقى» وبعض أنواع الرياضة، ومن صلب الفنون التشكيليّة ينبثق الرسم والتصوير بالألوان الزيتية والمائية والنحت والحفر المطبوع «الغرافيك» والإعلان، ولكل نوع من هذه الفنون التشكيليّة مواد تعبيره وتقاناته التي اقتصرت في البداية، على مواد وخامات وأشكال بسيطة، ثم تطورت مع تطور الإنسان والآلة والتكنولوجيا وما أفرزته من اكتشافات علميّة كثيرة، استفادت منها الفنون التشكيليّة والعمارة والموسيقى أكثر من باقي الفنون الجميلة، والإعلان والحفر المطبوع أكثر من الرسم والنحت، نتيجة خصوصيّة هذه الفنون وقدراتها على الاستفادة من الإفرازات التكنولوجية والتقانية الدائمة الإضافة والتجديد.

بمعنى أن بعض أجناس الفنون الجميلة والفنون التشكيليّة، تمتلك خاصيّة التجاوب والتفاعل والاستفادة، من المواد والآلات والاختراعات الجديدة، بينما البعض الآخر من هذه الفنون، يبدو أقل تجاوباً وتفاعلاً معها، لكونه محكوماً بجملة من القوانين والنظم المرتبطة ارتباطاً وثيقاً، بقدرات المبدع وموهبته وفكره وخبرته الذاتيّة الإنسانيّة الصرفة، كالشعر والنحت والرقص الإيقاعي وغير ذلك.

الحلم أو الخيال، كان وما يزال، قرينة الإبداع، وأبرز وأهم روافعه، وتالياً فإن الإبداع بدوره هو أبرز وأهم مظاهر الفن وخصائصه. إذ إننا كثيراً ما نربط الفن بالحلم [1] فنقرر أن كل مهمة الفن إنما تنحصر في خلق عالم خيالي، تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً بوجه ما من الوجوه لهذا العالم الذي نحيا فيه ولكننا نغفل عندئذ حقيقة هامة، ألا وهي أن (الخيال) وحده لا يكوّن جوهر الفن، كما أن (العاطفة) وحدها لا تكفي لتفسير العمل الفني. فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة، أو حلم وخيال، وإنما هو أيضاً خلق وصناعة، أو إنتاج ومهارة. بمعنى آخر، لا يمكن أن يكون هناك (فن) إن لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها في جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفني. وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة، أم قلنا إنه لهو ولعب، أم قلنا إنه خلق للصور، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال، أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته ومزاجه وإحساسه بالقيم، أم قلنا إنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن ننكر في جميع هذه الحالات، إنه لابد من أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي، يكون هو الأصل في كل عمل فني.

الفن بعبارة أخرى ليس أحلاماً أو خيالاً، وإنما هو امتلاك لناصية الأحلام، وتحقيق للخيال، بصيغة من الصيغ، وتقنية من التقانات، والإبداع الفني كما يرى بعض



علماء الجمال، عملية بطيئة، لامجرد إلهام مفاجئ (فالقانون الأسمى في مضمار الابتكار البشري هو أننا لا نخترع شيئاً إلا بالعمل) (٢) فالفن يبقى صناعة وعملاً أكثر مما هو حلم أو تخيل، بدليل أن كثيراً من الفنانين لم يكونوا يتمتعون بخيال أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس!!

بالمقابل، يؤكد البعض (٢) أن الفنان، بغير البصيرة الغنية بالخيال، إنما يرسم سطوحاً. قد تكون صورة بارعة، سليمة من كل خطأ، مشحونة بأعنف العاطفة، وقد تحظى بأرفع المدح، ولكنها تبقى رسماً سطحياً. وكذلك شأن الرجل الذي ينظر إلى الرسم دون الخيال: لن يرى إلا سطوحاً، حتى لو هو نظر إلى الروائع، من جانب آخر، أقوى المخيلات تعجز أحياناً، عن اختراق كنه الرائعة الفنيّة، لأنها امتزجت بالخيال والحلم وبالواقع في آن معاً.

إن الخيال، وهو أعمّ المقدرات، وأشدها إنسانيّةً، هو أيضاً مقدرة الفنان الخاصة، هذا دون غيره، هو السبب في العمق والتنويع العجيبين اللذين تتصف بهما طرق الفنانين في النظر إلى الأشياء. وفضلاً عن ذلك، فإن العيون الجسدية وعين الخيال لا تعمل إلا معاً في الفنان، والواحدة لا تستثني الأخرى!!.

إن قوة التخيل الهائلة، هي التي تميّز العبقرية عن الموهبة، الوهم والتزيين

يتلاعبان على حفافي الأشياء، أما الخيال فيغوص إلى الداخل بحثاً عن الجوهر. والخيال يلعب بين الذات والموضوع، وهو يساهم في الذهن، ومن طبعه أن يُجرِّد، ويساهم كذلك في المواضيع وهي مجسّدة، ولذا فإن الأعمال العظيمة التي تتسم بخصب الخيال قد تكون حرة، مجردة، وموضوعيّة، رغم ذلك: أي أنها دائماً من نوع خاص.

والسؤال الذي يفرض وجوده هنا: هل من شأن الروح العلميّة التقانيّة هدم الخيال في الفنان؟ أو بتعبير آخر: هل تتعارض معه؟

يذهب بعض العلماء والفلاسفة [٤] إلى أن نمو الروح العلمية سيوقف نمو الخيال، وأن عهد العلم الذي يخلف عهد الأساطير والأديان سيكون عهد البرودة، لكنهم يستدركون مؤكدين أن الفن نفسه ضرب من العلم العفوي، وليس الفن العظيم أحلاماً فارغة عقيمة إلى الأبد، فالأفكار العظيمة التي تدور في خلد الفنانين نوافذ تطل على الحاضر أو على المستقبل. وما كان لها أن تحدث فينا أي تأثير لو أنها مجرد أحلام خيالية غريبة عن الواقع كل الغرابة. إذن لابد من مزاوجة الخيال بالواقع، في الفن القادر على الفعل والتأثير في المتلقي، ولابد من مواكبة التقنية أو أداة التعبير لهما.

البعض الآخر [٥] يرى أن الفاعلية الفنيّة فاعليّة بديلة، هي الأصل لجميع التخيّلات التي يفرضها الواقع والثقافة، ذلك أن الإنسان لا يُحسن التخلي عن شيء. لا عن لعب الطفولة، ولا عن رغباته التي لم تكن مع ذلك أبداً موضع إشباع إن لم يكن بصورة استيهامية: فالحلم والحلم المستثار، واللعب، والفن، بدائل أصلية. والخيال فاعلية بديلة ثانوية تعويضية عن الواقع عندما يصبح الواقع سيئاً. ولابد لمفهوم الوسيط من أن يُفهم بالمعنى الزمني، وبمعنى التوسط بين مبدأي العمل الوظائفي النفسي اللذين يجدان نفسيهما موحدين ومتصالحين على نحو ثانوي بفضل الخيال، على الرغم من أنهما منفصلان في البدء. وللفن أسلوبه الخاص في التوفيق بين الواقع والخيال، والفنان في الأصل رجل يشيح بوجهه عن الواقع لأنه ليس بوسعه أن يقبل التخلي عن الإشباع الدافعي الذي يقتضيه هذا الواقع أول الأمر.

في الجانب الآخر، يرى البعض [٦] أن الفن ليس خيالاً، بمعنى أنه نزوات هوجاء للمبدع وإنما تجسيد لحكمة حياتية ضخمة، ولخبرة الشعب العظيمة والأجيال الإنسانية التقدميّة، وفي هذا سر سلطة الفن الحقيقي على الناس. إنه يرفع الإنسان، ويقوي روحه، يوقظ أفكاره، وهو

وسيلة جبارة لخلق كل ماهو إنساني حقاً في الإنسان.

وعاطفية الفنان مرتبطة ارتباطاً بقدرته الخارقة على الملاحظة، ومن الخطأ أن نفكر أن الفنان عاطفي من أعماق روحه- كما يقولون- وأنَّ تهيجه لا يحتاج إلى تغذية بالملاحظة الدائمة للواقع الحقيقي. إن عاطفية الفنان وقدرته على الخيال والحدس لا تلتهب في شعلة مضيئة ما لم تؤججها شعلة الحياة.

إن مقدرة الفنان على الملاحظة والمعاناة والتأثر تعني مقدرته على التأجج بالمرئي والتهيج لرؤيته واجتذاب الخيال إلى عمله الإبداعي لينفذ بصورة أعمق إلى جوهر الأشياء.

على هذا الأساس، يرى البعض [٧] (أن خيال الفنان الإبداعي هو خيال إنسان عظيم العقل والقلب). إن الخيال يساعد الفنان على احتضان موضوعه بسعة وحرية بشرط أن ينفذ بجرأة إلى أعمق الأعماق، ويجد للتعبير عن معناه أكثر الأشكال ملائمة.

والحقيقة، ومهما بدت الصورة الفنية التي أنشأها خيال الإنسان المبدع بعيدة عن الواقع للوهلة الأولى، فإن العالم الواقعي ينعكس فيها حتماً. إن أكثر الصور الفنيّة خيالية، تلك الصور التي انعكست فيها في البداية قوى الطبيعة الغامضة ثم القوى الاجتماعيّة الغريبة التي تعادي الإنسان، إنما أنشأها خيال الفنان على أساس تلك الجوانب والصفات من العالم الموضوعي التي أدركها على هذا النحو أو ذاك، مباشرة أو غير مباشرة، خلال تملك الواقع عملياً.

بمعنى آخر: إن الخيال القائم على الواقع المنعكس في وعي الفنان، هو شرط لازم في عملية إنشاء الصورة الفنية الواقعيّة.

أحدهم [٧] يؤكد: من السخف إنكار دور الخيال في أشد أنواع العلوم صرامة، وأن الخيال صفة ذات قيمة عظمى وضروريّة في كل إبداع، إن الخيال والاختلاف والتخيل بحكم كونها عنصراً هاماً في المعرفة الإنسانية على وجه العموم، تلعب دوراً هاماً في عملية التعميم الفني الصادق للواقع. فالخيال الإبداعي للفنان الواقعي يعتمد على المعرفة الصادقة للواقع خلال عملية ملاحظته ودراسته، والعالم الواقعي هو أساسه، وعاطفيّة وغريزة وخيال الفنان، أسس هامة في عبقريته الإبداعيّة، ولكنها جميعاً موجهة نحو تملك الواقع تملكاً أكمل وأعمق، وفي هذا بالذات أساس الأصالة الحقيقية للفنان الحق.

باختصار يمكن القول: إن الإلهام الحقيقي لا ينتاب الفنان إلا عندما تستولي عليه الحياة بكل غنى مظاهرها وبكل عمق محتواها.

هذا بالنسبة للفنان بشكل عام، أما بالنسبة للأطفال فإن كل [٨] (أنواع وأشكال الفنون الجميلة، تُحرّض وتتيح الفرصة للأطفال على التخيل، سواء منها الرسم أو من الاسترجاع أو جمع التكوينات الفنية للأحجار وجذور وجذوع الأشجار أو صنع المجسمات. في كل هذه الأنواع يحتاج الطفل عند ممارستها إلى المحاكمة العقلية، وإعمال الخيال، مما يؤدي إلى اتساعه والوصول به إلى حالة الخيال التأثري المترابط والذي بدوره يساعد في الوصول إلى حالة الخيال العلمي المترابط الذي يحتاجه الطفل في دراسة العلوم والاختراع حين يكبر).

البعض [١٠] يؤكد أن هناك ارتباط أساسي بين الفن كنشاط ابتكاري وبين الأحلام. فنحن في أحلامنا نترجم خبراتنا، ونجسد مشكلاتنا، ونحاول أن نجد لها الحلول المناسبة المتوافقة معنا، حتى لو لم تكن الحلول ممكنة في الواقع، وعلى المعلم أن يدرك أن الفن للطفل كالحلم، يسعى الطفل من خلاله إلى تجسيد صورة بصريّة لأحاسيسه وآماله، في صورة ذاتية يتخطى فيها الطفل قيود الواقع المادي. فممارسة الفن هي المدخل الأساسي للعالم الخيالي والسحري القادر على إشباع حاجاته النفسيّة والماديّة، لذلك فعلى المعلم أن يدرك أن تعبيرات الأطفال في تلك المرحلة، تتميز بقدر من المزاوجة والتبادل بين الأشكال التمثيليّة والتجريدية، فكثيراً ما يرسم الطفل مساحات لونية مبهجة، يتحدث عنها على اعتبار أنها تمثل لعبة محببة، أو زهرة جميلة، أو حتى فرداً من أفراد أسرته، ذلك برغم عدم وجود أي تماثل أو علاقة شكليّة بين ما يتحدث عنه في الواقع، وبين ماهو موجود على الورق، كذلك قد يرسم الطفل لوحة، وحين يُطلب منه أن يتحدث عنها، فإنه يقول إنها مجرد رسمة، بينما قد يرى المعلم العديد من السمات الشكلية.

تلك الخبرة تُعتبر بمثابة خبرة تجريبية للمزاوجة بين الواقع والخيال والمهارة، وقد يعكس الخيال قيماً تشخيصيّة على الرموز التجريديّة التي يرسمها الطفل، بينما قد تحد المهارة والقدرة على إدراك الأبعاد، من السمات الشكليّة والواقعيّة للعنصر أو الرمز المرسوم.

وعلى ذلك، فإن هذا الاختلاف يُفسح المجال للحوار المبدع حول ماذا يرسم الطفل؟ وماذا يريد أن يرسم؟ ويجب أن يراعي المعلم عدم ممارسة النقد المبني على المعايير الشكلية الواقعيّة، حيث إن هذا النقد قد يحد من الخبرات الإبداعيّة والخياليّة، كما قد يفقد الطفل استمتاعه بممارسة الخبرة الجمالية في هذه السن المبكرة.

من جانب آخر، إذا كان من المهم[١١] إعطاء الطفل الفرصة للتعبير الفني المبتكر، واختيار موضوعاته، فإن اختيار الخامة والتقانات التعبيريّة وتوليفها من أمتع الأنشطة التي تقدم فرصة للاختيارات المتعددة، والنتائج المختلفة، فيستطيع الأطفال الدمج بين ألوان الشمع والألوان المائيّة وأقلام الحبر السائل «الفلومستر» كما يستطيعون إضافة القص واللصق، مستخدمين ورق الجرائد والأوراق الملونة والعلب الفارغة والأطباق الورقيّة وفضلات الشرائط والأزرار والخرز الكبير والخيوط المتنوعة، ويكتشف الأطفال تلك الخامات والتقانات دون قيود ولا أهداف محددة، فلا يستخدم المعلم نموذجاً لينقل منه الأطفال، لأنه حتى في حالة عدم إتقان الأطفال مهارة التشكيل بالخامة، أو إنتاج أعمال فنيّة جيدة، فإن إنتاجهم غالباً ما يتميز بالألوان القوية الجريئة، والملابس والخامات المتنوعة، وسوف يكون الأطفال سعداء فخورين بإنتاجهم، يشرحون ويقصون القصص حوله، وقد يكون الإنتاج غير منمق، ولكنه مليء بالتعبير والخيال والإبداع.

وإذا ما وظف المعلم هذا المدخل، فإن عليه أن يسمح للطفل بوقت يتدرب فيه على أساليب معالجة الخامات التي يختارها، حتى تتحول إلى خامات مألوفة لها إمكانات تشكيليّة متعددة، بعد مدّة وجيزة، يصبح معظم الأطفال قادرين على التجريب في تلك الخامات والتقانات، بينما قد تطول تلك المدّة في اكتشاف إمكانات موسعة للخامة المقدمة.

أشرنا قبل قليل، إلى ضرورة عدم استعمال المعلم للنموذج لينقل منه الأطفال، فهل يعوق النموذج هذا خيال الطفل عند التعبير بالرسم أو النحت؟

بالتأكيد سيحد النموذج من عملية تنمية الخيال عند الطفل والقدرة على الإبداع. فالطفل يرسم أفكاره عن الأشياء[١٢] المتخيلة من الذاكرة في صورة أشكال لها خصائصها الرمزية المجردة التي تتمثل في عمليات التذكر والاستدعاء، ثم تنتقل إلى عمليات التركيب والدمج بين أنظمة مختلفة، حيث تنتج عنها أنظمة جديدة غير مألوفة أكثر خصوصية تسمح لنا برؤى جديدة في الممارسات الإبداعيّة للأطفال.

إن الطفل، عندما يُمنح حرية التعبير، بعيداً عن التلقين أو فرض أنموذج محدد عليه، يُعبّر عن نفسه بصدق وبشكل يتضمن وعياً وشعوراً أكثر بالذات، والخيال تحديداً، هو الذي يقوم بالدور الإبداعي،

حيث يصوّر ويرسم ويُشكّل الطفل الشيء المدرك في علاقات جديدة، بعيدة كل البعد عن المحاكاة.

على هذا الأساس، يمكننا القول: إن الفن ليس تمثيلاً للأشياء. ولكنه تعبير عما يراه الطفل شخصياً، حيث يجعل عمله الفني أكثر بهجة.

إن عملية إجبار الطفل على التركيز والتقليد والمحاكاة، من خلال النموذج أو مشاهدة شيء محدد، لا يؤدي إلاّ إلى خلق رد فعل ضار، وقد يخلق في الطفل اتجاهاً مضاداً نحو النشاط الابتكاري فمحاولة الطفل تمثيل الحقيقة المرئية أمامه، وعملية التمثيل الحقيقي للأشياء، يجعل الطفل معتمداً عليها اعتماداً كبيراً، ويشعر معها أنه قد أُعيق خياله وقدرته على التفكير الحر. بل يفقد الطفل أسلوبه الطفولي التلقائي الذي يُعبّر فيه عن مستوى نموه.

كما يشعر الطفل أيضاً، أننا قيدناه بالنقل عن النموذج، فيلجأ إلى التكرار الجاف لرموزه، ويفقد الثقة بنفسه، وفي تعبيراته، ورسومه، ومجسماته، لأنه لن يصل قط إلى مستوى النموذج الذي يحاول جاهداً أن يصل إليه.

إن التقليد والنقل من النموذج، الذي هو غاية في حد ذاته، قد يكون من الأخطاء الشائعة التي يستخدمها معلم الفن مع الأطفال. فأسوأ ما يقوله المعلم للطفل: إن فنه لا يبدو حقيقياً. إنه حقيقي بالنسبة للطفل، فنوع الحقيقة مختلف تماماً بالنسبة إلى الطفل، وبالنسبة إلى المعلم، وربط الأطفال بالحقيقة لن يكون إلاّ مثبطاً لهمتهم، لا مشجعاً لهم، ومن المهم أن يكوّن الطفل علاقات أكثر حساسية بين خبرته الخاصة وتعبيره الفني.

بناءً على ما تقدم، يجب إعطاء الحرية للطفل للتعبير عن خبراته المُدركة عن البيئة المحيطة به، دون تدخل من الكبار.. كما يجب أن يُترك الطفل دون تقييد بقواعد ضرورية للرسم، أو لأحكام التعبير لديه، كما علينا ألا نقيده بالنقل من النموذج، كي لا تصبح رموزه ورسومه جامدة، جافة، ومتكررة، وعلينا مساعدته على البحث والاكتشاف بنفسه، فهذا جزء أساسي من النمو، في إدراك المثيرات حوله، عندما يعبر فنياً، وبالمقابل علينا أن نوجه الطفل إلى خبرته مع الطبيعة، حتى يصبح إبداعه محملاً بهذه الخبرة الذاتية التي يختلف معناها من طفل إلى آخر، فالفن ليس تمثيلاً للحقيقة، وإنما هو تعبير عما يراه الطفل شخصياً مندمجاً مع خبرته المدركة، فالطفل يتكلم أولاً، ثم يتعلم القواعد وليس

العكس. بمعنى آخر: يعبر الطفل أولاً: ثم يتعلم كيف يعبّر.

إن المعلم ليخطئ [١٣] أشد الخطأ، إذا تقيد في تدريسه للفن بمجموع القوانين والقواعد والأصول الذهنية، التي شكّل على أساسها الإغريق تماثيلهم. إذا استمد معلم الفن معينه وتوجيهاته من هذا الإطار، فإنه في الواقع، سيخفي من تعبير الطفل الطابع الأصيل المتدفق المليء بالحيوية، ويستبدله بالمظاهر الشكلية التي تجعل الأشكال في نهايتها مضاهية للطبيعة، ولكنها لا تحمل أية دلالة على معنى فني أصيل، أو قيمة نفسيّة مُضمرة.

إن الأطفال بسليقتهم لا يهتمون بمحاكاة الطبيعة، وإنما يعكسون عالمهم الذاتي فيما يرسمونه أو ينحتونه أو يُشكّلونه بهذه الخامة أو المادة، بهذه التقنية أو تلك.

والأطفال بخيالهم الجامح، يتصورون في الأشياء الجرداء خيالات متحركة، وفي الأشياء المتحركة، صوراً جرداء.

والطفل في ابداعاته عموماً، يبحث عن الكليات ولا يهتم بالتفاصيل حين لا ترتبط بانفعالاته. ولكي ينجح الطفل في تجسيد خيالاته، لابد له من وعاء مناسب، يسكب فيه هذه الخيالات، لتتحول إلى إبداعات مقروءة، وهذا الوعاء بالنسبة للفنون التشكيليّة، يتأرجح بين قلم الرصاص أو قلم الحبر، أو الألوان المتعددة (زيتي، مائي، شمعي، حواري، سائلة... إلخ) وبين التعبير المجسم، أي النحت والتشكيل الفراغي، وهذا يحوي العديد من التقانات نذكر منها الطين أو الصلصال، ورق الجرائد، العلب المختلفة، الأسلاك، الجص، الصفيح، الصاج، فروع وجذوع الأشجار، لب الذرة، الحجر الكلسي الهش، الخامات الطيعة كالصابون والشمع... وغيرها الكثير.

هنا يحضرني تساؤل مشروع هو: هل التجسيم أيسر من الرسم بالنسبة للأطفال، وهل ينطلق خيال الطفل بحرية أكبر في الأول، أم في الثاني؟

هذه المسألة [١٤] لايمكن الإجابة عنها إجابة عامة تنطبق في كل الحالات، وعلى كل الأطفال، إذ إن توافر الأقلام والأوراق لدى الأطفال أيسر من توافر خامات كالصلصال والسلك والجص وغيرها.

ولهذا فليس من السهل بين حالات لا يستطاع تيسيرها بأسس موحدة، وحين يُستحال إيجاد هذه الأسس الموحدة، يتعذر بالتالي إجراء المقارنة.

إشـــارات

(١) مشكلة الفن- د. زكريا إبراهيم- مكتبة مصر.

(٢) تقسيم الفنون الجميلة- الان.

(٣) آفاق الفن- إلكسندر اليوت- ترجمة جبرا إبراهيم جبرا- دار الكاتب العربي ١٩٦٤.

(٤) مسائل فلسفة الفن المعاصرة- جان ماري جويو- ترجمة الدكتور سامي الدروبي- دار اليقظة العربية ١٩٤٨.

(٥) طفولة الفن/ تفسير علم الجمال الفرويدي- سارة كوفمان- ترجمة وجيه أسعد- منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٩.

(٦) علم الجمال الماركسي اللينيني /الجزء الثاني/ ترجمة فؤاد مرعي.

(٧) هيغل.

(٨) لينين.

(٩) دور الأسرة في رعاية مواهب الأطفال الفنيّة من خلال التربية المنزلية/ ورقة عمل مقدمة إلى الندوة الوطنية الأولى «فنون الأطفال.. التأسيس والمستقبل» إعداد وتقديم سميرة نبعة.

(١٠) الخيال والإبداع في دروس الفن لرياض الأطفال/ مقالة منشورة في مجلة «خطوة» المصرية العدد ١٥ عام ٢٠٠٢ للدكتورة سرية عبد الرزاق صدقي.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) هل يعوق (النموذج) خيال الطفل عند التعبير بالرسم؟/ مقالة منشورة في مجلة «خطوة» العدد ١٥ عام ٢٠٠٢ للدكتورة سناء علي محمد السيد.

(١٣) نحت الأطفال/ د. محمود البسيوني- دار المعارف بمصر ١٩٦٩.

(١٤) المصدر السابق.

❖ ❖ ❖

٢٤٩

التيار الوظيفي في الفكر التربوي عند ابن خلدون

د. محمود علي عبد اللطيف(*)

- ابن خلدون: هو أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن محمد بن خالد بن خطاب، ولد في مدينة تونس عام (١٣٣٢- ١٤٠٦م/٧٣٢ - ٨٠٨ هـ)امتاز بذكاء العقل وسعة الاطلاع ودقة الملاحظة وولي الكتابة والوساطة بين الملوك في المغرب والأندلس.

(*) باحث وتربوي، أستاذ في جامعتي دمشق وتشرين.

- العمل الفني : الفنان علي مقوص.

- ممارسات ابن خلدون التربوية

بنى ابن خلدون ممارساته التربوية على فهم واضح وصحيح لماهية الإنسان وخصائصه وما يعرض فيه من آثار العصبيات والتقلبات للبشر بعضهم على بعض، (وما ينشأ عن ذلك من قيام السياسة وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع»[1] ولهذا عدَّ القهر العسكري والسياسي من مصادر التعلم الجماعي «لأن» المغلوب يعتدي بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده بل يشتبه به، وهذا هو حال الإنسان صحيح أنه لا حول له ولا قوة إزاء بعض الأوضاع فهو على سبيل المثال لا يستطيع أن يقرر شكله وعناصر تكوينه على هذه الأرض ولكن هناك دائرة واسعة يبدو فيها الإنسان حر التصرف في كل موقف ينطوي على وجود بدائل متعددة. وهذا هو الأساس أو الركيزة التي تقوم عليها التربية وهذا ما دفع ابن خلدون إلى فهم طبيعة التربية وعناصر تكوينها وغاياتها وكان مصدر تفرد بنظريته التربوية المجتمع البشري وهو يرى أن الأفراد يعجزون عن إدراك واجباتهم ما لم يبصروا بالتربية ومن هنا كان لزاماً على المربين تحطيم الحواجز التي تكبل حرية الإنسان وتبصيره بالدور العظيم الذي طلب منه أداؤه في محيطه الاجتماعي، فهو يرى أن الأبناء يقلدون الوالدين بفكرهم وطرائق سلوكهم متشبهين بهم دائماً لاعتقادهم الكمال فيهم وهكذا يرى أبو زيد عبد الرحمن بن محمد أن القهر أول مصدر من مصادر التعلم عند الفرد والجماعة «إذ الملك غالب لمن تحت يده والرعية مقتدون به لاعتقادهم الكمال فيه اعتقاد الأبناء بآبائهم والمتعلمين بمعلميهم)[2] . الوالدان هما أول من يتعامل مع الطفل بصورة تكاد تكون مستمرة فهما يقدمان للطفل نماذج حية عن الحياة الإنسانية ولذا فإن سلوك الوالدين يعتبر أحد العوامل الرئيسية المؤثرة في حياة الطفل وهذا التأثير يبدأ من الأيام الأولى: أي قبل اكتساب الوليد الإنساني اللغة والتفاهم مع الآخرين عن طريق الألفاظ، وبذلك تصبح التربية أشد صلة بالنسيج الاجتماعي وأداة من أدوات الفعل فيه، وهذا يشير إلى اقتراب ابن خلدون بنظريته من نظرية أفلاطون التربوية فكما كان أفلاطون فيلسوفاً سياسياً يتعامل مع التربية من حيث هي عنصر من عناصر تكوين الدولة وأداة من أدوات صنعها (كذلك كان ابن خلدون مؤرخاً يستقرئ قوانين الاجتماع الإنساني من خلال تتبع قيام النظم السياسية وسقوطها ويحاول فرز القوى الفاعلة في حركة التاريخ ومن بينها القوة التربوية[3]، فالتربية كما يراها ابن خلدون قصدية تهدف إلى تنشئة الإنسان المتكامل في جميع مراحل الحياة العملية والأخذ



بإمكاناته إلى أقصى ما نستطيع الوصول إليه. وعلى هذا أكد على إعداد الفرد للمواقف الحياتية التي تتطلب التواصل المهني وجعل التربية أهم عناصر هذا التواصل وقد ربط ابن خلدون بين التربية والتحضر فجعل التربية ظاهرة حضارية وقال: إن التعليم والتعلم لا يزدهران إلا في البيئة الحضرية لأن «الصنائع لا تقع في البدو وإنما أهل المدن هم الذين يجتهدون الصنائع لأنها مصدر كسبهم لمعاشهم»[4] من هذا تتضح أهمية ارتباط التربية بالحضارة تعلماً وتعليماً، لأن المهارة المهنية تعتمد على التربية المهنية عن طريق الملاحظة والتجريب في المجالات التي يمكن التجريب فيها وترفض التجريب عندما يتعلق الأمر بالعالم الآخر الذي لا يخضع للتجريب.

مما يستوقف النظر حقاً تحرك ابن خلدون على أفق لم يسبقه إليه أحد في فهم التربية طبيعتها وعناصر تكوينها وغاياتها التي انطلقت من الاجتماع الإنساني في جميع مراحل حياته والأطوار التي مر بها في البدو والحضر.

والحق إن تاريخنا العربي الإسلامي زخر بنخبة من الرجال كانوا وما يزالون منارة يهتدي بها الدارسون عرباً وغير عرب في كل عصر وفي كل بقعة من بقاع الأرض إلا أن أحداً منهم لم يتناولهم كمربين أصحاب مذهب تربوي - ينتمون إلى

مدرسة لها خصائصها وبناؤها الفكري، ونهجها وأغراضها وفي طليعتهم ابن خلدون فقد عالج الجوانب الأخلاقية والسياسية والاجتماعية عامة فجاء فكره وأسلوبه مرآة للحياة الفردية والاجتماعية لإنسان ذلك العصر من شتى جوانبها ومنطلقاتها فقد عكست كتاباته تلك الحياة ومحركاتها وما تتبناه من أخلاق وقيم وما يسود العلاقات الإنسانية من معايير ومفاهيم بعضها كغايات مطلقة أو وسائط لغايات، أو ركائز لنظام اجتماعي أو سياسي.

- مكانة ابن خلدون التربوية والاجتماعية

مما تجدر الإشارة إليه أن ابن خلدون وضع في منهجيته التربوية الوظيفية السياسية للتربية بما ينتاب العنصر البشري من الغضب والأنفة ومقتضى القوة البشرية في ذلك «فيقع التنازل المفضي إلى المقاتلة»[5] وبالتالي تتوالد لدى الإنسان الوازع الوجداني (بمقتضى الفكرة والسياسة) التي تكتسب بالتعلم، فالإنسان كائن حي يميل إلى التحضر والرقي والارتقاء من حال إلى حال أعلى وهو ما يسميه ابن خلدون» باستعمال الكائنات أو تحولها من مرتبة إلى مرتبة أعلى منها» وهذا ما يسمى بعنصر الحركة الطموح إلى الأعلى والأرقى وهذا التطور يدفعنا إلى استنباط قوانين للعقل يربط بها أسباب التطور ومسبباتها» وهذا يمكننا أن ندخل فيه عنصر الإرادة إن هذه القوانين كما نجدها في الطبيعة نجدها أيضاً في المجتمع»[6] فعلم التربية بين أهمية العقل ومكانته وقيمته غذ بدون العقل يستحيل على الإنسان إدراك مقاصد الحياة وفهمها فعملية التطور في المجتمع تفرض على التربية مساعدة الإنسان لمواجهة الصعوبات التي تعترضه في حياته وذلك بتدريب الفكر على تحصيل ما ليس عنده من إدراكات فيرجع إلى من سبقه بعلم أو زاد عليه بمعرفة أو إدراك أخذه ممن تقدمه من الأنبياء الذين يبلغونه لمن تلقاه فيلقن ذلك عنهم ويحرص على أخذه وعلمه»[7] بذا يستطيع الإنسان مواجهة التحديات وإيجاد الحلول التي تتطلبها مشاكل الحياة ومن هنا يبدو دور المعلم الفعال في التوجيه والإرشاد وتوضيح الأفكار المستخدمة في التربية من خلال نقدها وتحليلها وعليه فإن فلسفة التربية تسهم إسهاماً كبيراً في تحديد الأهداف التي تسعى التربية إلى تحقيقها ونشير إلى أن ابن خلدون يرى أن الوظائف التي تؤديها التربية عديدة منها فهم طبيعة المجتمع وتحديد الطرق التي تنمى بها المهارات الاجتماعية ومن تلك الوظائف أيضاً: التعريف بخصائص الفرد في مختلف مراحل النمو ومعرفة خصائص التعلم الإنساني وتحقيق هذه الأمور

وغيرها يتوقف على الإسهامات التي تقدمها العلوم الأخرى مثل علم النفس وعلم الاجتماع- فعلم النفس التربوي يستكشف الدوافع التي تقود إلى التعلم ويبين خصائص عملية التعلم ومختلف العوامل المؤثرة فيها مثل المكافآت والعقاب والانفعالات. وعلم الاجتماع التربوي يهتم بدراسة القوى الاجتماعية المؤثرة في نمو الأفراد وبالعلاقات الاجتماعية ذات الصلة بالعملية التعليمية وهكذا تظل دائرة الفعل التربوي تتسع من الصنعة التي يحذقها الإنسان لكسب معاشه إلى العدل الذي يستظل به إلى الإبداع في عملية الارتقاء الحضاري.

- ابن خلدون والتفسير الموضوعي لروابط الاجتماع الإنساني

يرى ابن خلدون أن الإنسان بطبيعته يميل إلى الحياة الاجتماعية للحفاظ على الاستمرار في الحياة وهذا يضطره إلى التعاون مع بني جنسه لتأمين حاجاته وللدفاع عن نفسه وهذا هو السبيل لتوفير مصادر العيش من جهة والحماية من جهة أخرى ويتطلب ذلك أن يتسلح الإنسان بالفكر واليد ، إذ تمكن من تهيئة حاجاته الصناعية عن طريق الفكر فبالفكر يستطيع أن يكتسب الخبرات والمهارات لصناعة الآلات كالرماح والسيوف لاستخدامها بالدفاع عن النفس وبالفكر يستطيع الإنسان فهم طبيعة المجتمع، وتحديد الطرق التي تُنمّى بها المهارات الاجتماعية والتعريف بخصائص الفرد في مختلف مراحل النمو ومعرفة خصائص التعلم الإنساني وتحقيق هذه الأمور وغيرها يتوقف على الإسهامات التي تقدمها العلوم الأخرى كعلم التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلاقة القائمة بين هذه العلوم تسهم إسهاماً كبيراً في فهم العلاقة التي يقيمها ابن خلدون بين علم الاجتماع الذي هو ضرورة لحفظ النوع على البقاء وبين العلوم الأخرى التي يستخدمها الإنسان في تفسيره للعملية التربوية كلها إذ أنه سيجعل الكون مصدراً للفكر الإنساني ويجعل التعامل مع الكون منشأ المعرفة الحقيقية للوصول إلى تحديد الأهداف التي تسمى التربية إلى تحقيقها.

وبذا جعل ابن خلدون الفكر مصدراً أساساً من مصادر المعرفة إذ ربط الإنسان بالوجود ربطاً كاملاً وجعل الفكر سبيله إلى معرفة الكون واكتشاف وحدته الطبيعية إن نظرة إيمائية إلى الفعل التربوي والتعليمي من زاوية الفلسفة القيمية تبين ارتباط الغرض بالفاعل أي النتيجة بصانعها وإنما تمثل النتيجة هنا في تشييد مبنى التربية والتعليم ذاك الصرح الذي يقيمه الآباء والمعلمون لسكن الأبناء والأحفاد، وتتابع أجيال المجتمع الإنساني المجاوز نماء سائر

الأحياء في رحاب الطبيعية حيث يكتفي الأحياء بموروث الغرائز، إن لم تكن الغرائز ذاتها حصيلة تفاعل جينات مورثات يقال لها برمجيات حتمية يرقى بعضها في دنيا النوع البشري إلى رتبة الوعي والتمييز. لقد اهتمت التربية الإسلامية بالعقل، فالقرآن الكريم يشير في عشرات الآيات إلى العمليات العقلية مثل التفكر والتدبر والتأمل، ويلخص الدكتور صلاح الدين المنجد موقف القرآن من العقل بقوله: «وعلى هذا نرى أن الفعل عقل قد استعمل في القرآن الكريم إما بمعنى الفهم والإدراك والعلم وإما بمعنى التمييز بين الخير والشر وإمساك النفس عن الأمور القبيحة. وفي جميع هذه المواضيع يلح القرآن الكريم إلحاحاً متواصلاً على استعمال العقل وعلى الفهم والتمييز بين الخير والشر»[١٠] وهناك أحاديث تدل على فضل العقل دون أن تستخدم هذه اللفظة أو مشتقاتها، ومنها قوله عليه الصلاة والسلام: (إن القلم رفع عن ثلاثة: عن المجنون حتى يفيق، وعن الصبي حتى يدرك وعن النائم حتى يستيقظ[١١] ويبين ابن الجوزي المتوفى (٥٩٧هـ) أن الأحاديث التي تبين فضل العقل كثيرة، إلا أنه لم تثبت صحتها.

والحق أن الأحاديث الشريفة بينت أهمية العقل بأنه مناط التكليف، وإن تضعيف الأحاديث التي وردت فيها ألفاظ تدل على مكانة العقل والمبالغة فيها، لا يلغي قيمة العقل. وأرى فيها ألفاظ تدل على مكانة العقل والمبالغة فيها، لا يلغي قيمة العقل. وأرى أن ما ذكر عن أهمية العقل، هو اعتراف بأهميته، إذ بدون العقل يستحيل على الإنسان إدراك مصادر المعرفة وربط الإنسان بالوجود وابن خلدون نفسه كما يرى عنه عبد المجيد مزيان يبقى متمسكاً بروحانية نوعية هي تلك الروحانية الإسلامية التي تتصور الوجود في نظرة إجمالية انسجامية بين الله والطبيعة والإنسان، وتمتاز الروحانية الإسلامية بتفاؤل خاص يمكن من هذا الانسجام الذي يتعدى جدلية الطبيعة والحياة إلى ما وراء المدركات المادية التي يجعلها العقل وينيرها الوحي بنوعيته الخاصة من المعرفة التي ترقى بالإنسان إلى ما فوق المحسوس وتفتح له أبواب التوحيد[١٢].

وبذا نستطيع التأكيد أن الأمور التي يدركها العقل قد تكون أموراً دنيوية أو موصولة بالعالم الآخر، فكل من له عقل يستطيع إدراك ما يعرض له في هذه الحياة. وعليه فإن إدراك خصائص الكواكب وطبقات الأرض وقوانين العلوم الكونية وغير ذلك، في متناول جميع الأفراد الإنسانيين الذين منحهم الخالق

سبحانه وتعالى عقلا يدركون به الأشياء بغض النظر عن معتقداتهم.

والحق أن ابن خلدون سلك سبيل العقل إلى فهم المجتمع والكون وعلاقة الإنسان بهما وهو قد فعل هذا بأكثر من طريقة. ومثلاً حين قرر أن الفكر يرغب في تحصيل ما ليس عنده من المدركات وحين جعل فكر الإنسان ونظره يتوجهان إلى الحقيقة فتكون لديه علم خاص به وحين استخلص أن العلم والتعليم طبيعي في البشر فاسند إلى الفكر مسؤولية البحث عن الحقيقة بحثاً مستقلاً غير مشروط لطبيعة الفكر في الإنسان.

غني عن البيان أن التعليم والتعلم وجها نشاط واحد وتفاعل مرتد وكلا الوجهين مثلما الأبوة والبنوة منطلق التأثير الأكبر في تواصل العقول، وتفاهم الأذهان، وأداتهما الإنسانية بالطبع هي اللغة، والسبيل لبنائها تلبية حاجات المعنيين ورغباتهم ومراعاة حوافز إيجابية أو سلبية يشكل مجموعهما جماع سبل التدريس السليمة العالية الناجعة.

- أركان العملية التربوية عند ابن خلدون

تؤدي العلوم التربوية وظيفة أساسية في حياة الإنسان فهي تعمق من فهمنا لما يجري في ميدان الحياة وفي فهم الإنسان للإنسان أثناء أداءما يطلب منه في التربية . فالإنسان عند ابن خلدون كائن مدرك لكل ما يحيط به، إلا أن الطبيعة تبقى عامل قهر له لأنها أقوى منه، وهي بهذا تحفزه إلى مجابهتها وفك أسوارها وتفادي قدرتها على تدميره[١٣] ويرى ابن خلدون أن مدركات الإنسان الاجتماعية تزداد بالفكر، ويكون القدرة على التصرف في تلك الصور التي وراء الحس وجولان الذهن فيها بالانتزاع والتركيب[١٤] ويشير ابن خلدون إلى أن هذه العلاقة الجدلية بين إدراكية الإنسان والطبيعة إلى نظريته في المعرفة التي بناها على التمييز بين الإدراك والفكر وهذا يؤدي بالضرورة إلى اكتمال الفكر في الإنسان التي تعتمد على العقل الإنساني وصنف ابن خلدون العقل في المراتب الآتية:

- العقل التمييزي
- العقل التجريدي
- العقل النظري

هدفها تحصيل منافع المعاش ودفع المضرة، وتحقيق الفائدة للإنسان بالتجربة، وما يفيد العلم أو الظن،الذي أطلق عليه ابن عمار الصغير، بمطلوب وراء الحس لا يتعلق به عمل وهو تصورات وتصديقات تنتظم مع غيره فيفيد علوما أخرى كذلك، وغاية إفادته تصور الوجود على ما هو عليه بأجناسه وفصوله وأسبابه، وعلله فيكمل الفكر بذلك حقيقته

ويصير عقلاً محضاً ونفساً مدركة وهو معنى الحقيقة الإنسانية[١٦] هذا التصور لمراتب الإدراك هو جعله الوظيفة العليا للعقل تصور الوجود على ما هو عليه بأجناسه وفصوله وأسبابه وعلله.

ونشير إلى أن هذه المراتب الثلاث من العقل تؤدي إلى اكتساب المعرفة عند الطفل وصنفها ابن خلدون في ثلاث مراتب هي:

مرتبة الاكتساب - ومرتبة التجويد- ومر تبة الإبداع. وهذه المراتب الثلاث ذات الإبداع التطوري تنجم عن التفاعل مع الكون وما يحيط بالمجتمع الإنساني بحيث لا تتأتى المعرفة من الممارسة والمشاركة عن طريق التدريب، والتدريب هو الوسيلة الحقيقية للتعليم واكتساب المهارة فالمهارة بهذا المفهوم شيء مكتسب وليست خاصية جنس معين دون غيره من الأجناس[١٧] وبذا يكون العقل وسيلة الإنسان إلى فهم وضعه الذي هو فيه وهذا هو هدف التربية الأعلى عند ابن خلدون له منهجيته التربوية المناسبة لعصره ولمجتمعه من ناحية وللأهداف والغايات التي سعى إليها من ناحية أخرى.

لقد أظهر من خلال كتاباته معرفة واسعة بطبائع البشر وميولهم الفطرية بالإضافة لمعرفته بالنفس البشرية وأهوائها وانطلق من معرفته هذه ، وبما أعطى من فكر وبيان وميل إصلاحي يعالج قضايا الإنسان في جميع مراحل الحياة الإنسانية.

والحق أن ابن خلدون ينظر إلى التربية نظرة واسعة فهي ليست عنده حمل المتعلمين على حفظ فروع العلم، بل هي لإثبات ملكة العلم في نفوس المتعلمين.[١٨] لعل ابن خلدون يلتقي في ذلك مع المربين المعاصرين إلى وجوب تعليم المتعلم كيف يعلّم نفسه،ولعل أكبر قضية خالف معاصريه فيها هي ممارسة القهر على المتعلمين فنبه إلى أن سوء معاملة الأطفال يقود حتماً إلى ضروب كثيرة من الانحرافات النفسية والسلوكية،[١٩] ويشير ابن خلدون إلى أن الطفل الذي يُربى على القهر من المتعلمين والمماليك أو الخدم سوف يسيطر عليه القهر وسوء السلوك بالمكر والخديعة، وتفسد معاني الإنسانية، ويصير عيالاً على غيره في ذلك بل وكسلت النفس عن اكتساب الفضائل والخلق الجميل فانقبضت عن غايتها ومدى إنسانيتها فارتكس وعاد في أسفل السافلين» [٢٠].

دعا ابن خلدون إلى عدم حشو ذهن المتعلم بالمعلومات المعرفية التي لا نفع فيها فقال: إن ما يضرّ بالناس في تحصيل العلم والوقوف على غاياته كثرة التأليف واختلاف الإصلاحات في التعاليم وتعدد طرقها ثم مطالبة المتعلم والتلميذ

باستحضار ذلك وحينئذ يسلم له منصب التحصيل فيحتاج المتعلم إلى حفظها كلها أو أكثرها ومراعاة طرقها ولا يفي عمره بما كتب في صناعة واحدة إذا تجرد لها فيقع القصور ولا بدّ دون رتبة التحصيل ولو اقتصر المعلمون بالمتعلمين على المسائل المذهبية فقط لكان الأمر دون ذلك بكثير وكان التعليم سهلا ومأخذه قريباً ولكنه داء لا يرتفع لاستقرار العوائد عليه فصار كالطبيعة التي لا يمكن نقلها ولا تحويلها.[21] ثمة مخالفةلابن خلدون خالف فيها معلمي عصره هي الخلط بين العلوم المطلوبة لذاتها والعلوم التي هي أدوات للأولى إذ طالب بالتفريق بين النوعين وأجاز الإفاضة في الأولى في المراحل العلمية المتقدمة بعد أن يكون المتعلم قد اكتسب قدراً كبيراً من المعارف والمهارات. وقف ابن خلدون بحزم ضد الإفاضة في العربية والمنطق وأن لا ينظر إليها إلا من حيث هي آلة لذلك الغير فقط (فكلما خرجت عن ذلك خرجت عن المقصود وصار الاشتغال بها لغواً مع ما فيه من صعوبة الحصول على ملكتها بطولها وكثرة فروعها، وربما يكون ذلك عائقاً عن تحصيل العلوم المقصودة بالذات). ويرى أن الإفاضة، في هذه العلوم مضرة للمتعلمين، لأن اهتمام المتعلم بالعلوم المقصودة أكثر من اهتمامهم بوسائلها فإذا قطعوا العمر في تحصيل الوسائل فمتى يظفرون بالمقاصد

فلهذا يجب على المعلمين لهذه العلوم الآلية أن يستبحروا في شأنها وينبهوا المتعلم على الغرض منها ويقفوا به عنده، فمن نزعت به همته بعد ذلك إلى شيء من التوغل فليرق له ما شاء في الراقي سهلاً أو صعباً فكل ميسر لما خلق له.[22] وهناك قضية أخرى خالف فيها ابن خلدون معلمي عصره هي طريقة التعليم فهو يرى أن إيصال المعلومة إلى ذهن المتعلم يقتضي اتباع طريقة التدريج شيئاً فشيئاً وقليلاً قليلاً يلقى عليه أولاً مسائل من كل باب من الفن هي أصول ذلك الباب ويقرب له في شرحها على سبيل الإجمال وتراعى في ذلك قوة عقله واستعداد لقبول ما يرد عليه حتى ينتهي إلى آخر الفن. وعند ذلك تحصل له ملكة في ذلك العلم إلا أنها جزئية وضعيفة وغايتها أنها هيأته لفهم الفن وتحصيل مسائله، ثم يرجع به إلى الفن ثانية فيرفعه عن التلقين عن تلك الرتبة إلى أعلى منها ويستوفي الشرح والبيان ويخرج عن الإجمال ويذكر له ما هنالك من الخلاف ووجهه إلى أن ينتهي إلى آخر الفن فتجود ملكته ثم يرجع به وقد اشتد فلا يترك عويصاً ولا مهماً ولا مغلقاً إلا وضّحه وفتح له مقفلة فيخلص من الفن وقد استولى على ملكته. هذا وجه التعليم المفيد.[23] ولم تغب الفكرة الوظيفية العضوية عن ذهن ابن خلدون وقد كان تصور المجتمع ذاته على أنه عضوية متآزرة هادفة متكاملة

تصوراً سائد الطريقة الوظيفية في المجالات الفردية النفسية والاجتماعية والاقتصادية والقيمية الحضارية، وكان جوهر التحليل الوظيفي ربط فاعلية الأجزاء بعضها ببعض فيكون بعضها قيم وسائل بالإضافة إلى بعضها الآخر، وهو قيم غايات إلى أن يؤدي مجموعها في النهاية إلى فائدة الجملة وصالح الكل. إن وجهة نظر ابن خلدون تبين أن إدراك المتعلم لم يكتمل نموّه، وأن قدراته العقلية غير مكتملة. (فإذا ألقيت عليه الغايات في البدائات) عجز عن الفهم بالجملة (وكلّ ذهنه عنها وحسب ذلك من صعوبة العلم في نفسه، فتكاسل عنه وانحرف عن قبوله وتمادى في هجرانه وإنما أتى ذلك من سوء التعليم.(٢٤)

يبدو لي إن ابن خلدون عبّر تعبيراً صريحاً ودقيقاً عن المجتمع المتعلم المعلم الذي يمثل قاعدة تاريخية لكل دارس للتاريخ البشري في أي زمان وفي أي مكان في قوله: (إن رسوخ الصنائع في الأمصار إنما هو برسوخ الحضارة وطول أمدها حسب مقتضى الحال يصل إليها الإنسان بخطوات قد تطول وتقصر يقف فيها على معلومات ومعارف وحقائق ويتدرب فيها على مهارات وأعمال تقوم التربية الشمولية بأسمى معانيها والإحاطة بما هو مأمول في عملية بناء الإنسان وبالنتيجة ما يتوصل إليه الإنسان هو أمر طبيعي لما تكون عليه حضارة المجتمع من ازدهار ونتيجة لما يتحقق من إنجازات على مسيرة الإنسانية عبر التاريخ، (ولهذا نجد في الأمصار التي كانت استبحرت في الحضارة لما تراجع عمرانها وتناقص، بقيت فيها آثار من هذه الصنائع ليست في من الأمصار المستحدثة العمران، ولو بلغت مبالغها في الوفور والكثرة وما ذاك إلا لأن أحوال تلك القديمة العمران مستحكمة راسخة بطول الأحقاب وتداول الأحوال وتكررها وهذه لن تبلغ الغايةبعد.(٢٤)

والحق أن ابن خلدون تناول مختلف الجوانب التي تتعلق بحاجات الإنسان المعرفية والمهارات التي يحتاج إليها المرء في حياته والاتجاهات اللازمة لصلاح سلوكه، وهو يرى أن أبرز إسهامات الحضارة الإسلامية وضع ضوابط ومعايير يحكم من خلالها على مدى ما يتمتع به الأشخاص من تقوى وأمانة علمية ، والتربية الإسلامية أولى من غيرها بالاهتمام بهذا الأمر لأنها تقرن العلم بالعمل فالآراء التربوية لمفكر معين لا تدرك إدراكاً صحيحاً إلا في إطار الممارسات العلمية التي يقوم بها بما لم تعد تقاس قوة الأمم بما تملك من ثروات طبيعية، بل بما تتوفر لدى مواردها البشرية من قدرات علمية وتقنية ومؤهلات مهنية وطاقات إبداعية

وكفاءات، إن رهان المستقبل يتركز حول إمكانية تحقيق تنمية شاملة هذه التنمية محورها الاستثمار في البشر من خلال أنظمة تعليمية وتدريبية وتأهيلية في تلبية الحاجة إلى قوة العمل الماهرة والإدارة التربوية الحديثة.

مراجع البحث ومصادره

١ - علي عبد الواحد وافي - مقدمة ابن خلدون - منشورات لجنة البيان العربي القاهرة ١٩٦٠.

٢ - محمد جواد رضا- الفكر التربوي العربي الإسلامي تونس ١٩٨٧ - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ص ٦٨٥.

٣ - محمد جواد رضا- الفكر التربوي العربي الإسلامي- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٧ ص ٦٨٥.

٤- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس١٩٨٧ ص٦٣٩.

٥- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٧ ص٦٣٩-٦٤٦.

٦ - عبد الله شريط- نظرية التطور عند ابن خلدون- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - الدار العربية للعلوم تونس ١٩٨٢ ص ٩٥.

٧- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٧ ص ٦٨٦.

٨- اوتاوالي - التربية والمجتمع ص٢٠-٢٣.

٩- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٧ ص٦٨٧.

١٠ - صلاح الدين المنجد - الإسلام والعقل على ضوء القرآن الكريم والحديث الشريف - بيروت دار الكتاب الجديد ١٩٧٤ ص ٦٣.

١١ - صحيح البخاري - ج ٦ ص ٦٦٩.

١٢ - عبد المجيد مزيان - التوازن بين الفكر الديني والفكر العلمي عند ابن خلدون.

١٣ - ابن عمار الصغير - التفكير العلمي عند ابن خلدون - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٨ ط٢ ص ٧٥.

١٤ - ابن خلدون - المقدمة تحقيق الدكتور علي عبد الواحد وافي ج ٣ ط١ نشر لجنة البيان العربي القاهرة ١٩٦٠.

١٥ - ابن عمار الصغير - التفكير العلمي عند ابن خلدون- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر ١٩٧٨ ط٢ ص ٩٧٥- ٩٧٦.

١٦ - ابن عمار الصغير - التفكير العلمي عند ابن خلدون- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر ١٩٧٨ ط٢ ص١١٩-١٢٠.

١٧ - ابن عمار الصغير - التفكير العلمي عند ابن خلدون- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر ١٩٧٨ ط٢ ص ١١٣.

١٨ - عمر فورح - تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون - دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٢ ص ٧٠٢.

١٩- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس ١٩٨٧ ص ٦٩٢.

٢٠-ابن خلدون - المقدمة تحقيق الدكتور علي عبد الواحد وافي - نشر لجنة البيان العربي القاهرة ١٩٦٠ ج٤ ص ١٢٤٣.

٢١ - ابن خلدون - المرجع السابق ج٤ ص ١٢٣٠ - ١٢٣٢.

٢٢ - ابن خلدون - المرجع السابق ج٤ ص ١٢٣٨.

٢٣ - ابن خلدون - المرجع السابق ج٤ ص ١٠٨٦.

٢٤ - ابن خلدون - المرجع السابق ج٤ ص ١٠٨٦.

سـحر العيـون

حسن موسى النميري (*)

لكل أمة مفاهيمها الخاصة بها في مجال الجمال، ولها قواعدها المميزة لها عن غيرها في ميادين الحسن، لأن للعرب كما لغيرهم مزاجاً خاصاً، وطريقة فريدة في تحديد عناصر الصورة التي يريدون أن يصفوها بالجمال، استناداً للمقولة التي يتمثل بها كثير من الناس، وهي «وللناس فيما يعشقون مذاهب».

ثم إن العرب أمة تقدر الجمال، وتجل مظاهر الحسن في الآدميين عموماً، وفي النساء خصوصاً، فهم يجعلون الحسن والجمال في العذارى موهبة إلهية يجب

(*) أديب وناقد سوري.

- العمل الفني: رشيد شما

أن تقدر ومنحة من الخالق ينبغي أن تحترم وتقديرها جزء من تقدير الذي أبدعها وأحسن إبداعها.

وفي مجال جمال المرأة قد أعجب الإنسان العربي بالمقل، وعد جمالها من أميز عناصر الجمال، وأولاها بالتقدير، وأحقها بالإشادة والتنويه.. فأي العيون أحب الإنسان العربي؟ ما ألوانها؟ وما أشكالها؟ وما صفاتها؟ ولم فضلوا هذه المقلة على غيرها؟

أعجب العربي بالعين الحوراء، والحور أن يشتد بياض العين، ويشتد سواد سوادها، وأن تستدير حدقتها، وترق جفونها، ويبيض ما حواليها[1].. ويقال للذكر أحور العينين وللأنثى حوراء العينين، ونوه شعراء العرب بالحور، والشعراء لسان المجتمع، وجهاز الإعلام الذي يبين آراءهم، ويبرز أمزجتهم، ويصور طبائعهم.. قال امرؤ القيس في العين الحوراء، الشبيهة بعين ظبية تراعي غزاليا الصغير:

نَظَرَتْ إليك بِعَيْنِ جازِئَةٍ

حَوراء حانِيَةٍ على طِفْلِ[2]

وقال كثير بن عبد الرحمن (كثير عزة) يذكر صاحبته:

سَبَتْني بِعَذبِ الرِّيقِ صافٍ غُرُوبُهُ

رَقيقِ الثّنايا بـاردٍ لم يُفَلَّلِ[3]

وأسودَ مَيَّالٍ على جيدِ ظَبْيَةٍ

مِنَ الأُدْمِ حَوراءِ المَدامعِ مُغْزِلِ[4]

وقال المرار بن منقذ في إحدى روائعه:

وتَمَلَّتْ وبـالـي نـاعـمٌ

بِغَزالٍ أحْوَرِ العَيْنَيْنِ غِرّ[5]

ولَها عيْنا خَذولٍ مُخْرِفٍ

تَعلَقُ الضالَ وأفنانَ السَّمُرْ[6]

وقال ذو الرمة يصف نساء في عيونهن حور:

أوانِسُ وُضَّحُ الأجيادِ، عِينٌ

تَرَى مِنْهُنَّ في المُقَلِ احْوِرارا[7]

وقال عمر بن أبي ربيعة:

ولَها عَيْنانِ في طَرْفِهِما

حَوَرٌ مِنْها، وفي الجيدِ غَيَدْ[8]

طَفْلَةٌ بـاردَةُ القَيْظِ، إذا

مَعْمَعانُ الصَّيفِ أضْحَى يَتَّقِدْ[9]

وقال العباس بن الأحنف في حور جنان الفردوس، وقد جعل صاحبته (ظلوم) إحداهن:

قَسَماً ما مَلأتُ عَيْني مِنْ شَخْـ

ـصِك إلاّ ذَكَرْتُ حُورَ الجِنانِ

طَلَعَتْ فابْتَدَرْتُ كَفّي بِوَجْهي

حَذَراً أنْ يُخَطِّفَ الناظِرانِ[10]

كيفَ يَبْغي الرَّيْحانَ أهلُ ظَلومٍ؟

وظَلُومُ الرَّيحانُ للرَّيحانِ

وتوصف العيون الجميلة المحببة بالفتور، وهو أن تنظر الحسناء بارتخاء وسكون ولين، وبلا حدة وتدقيق نظر إلى مَن يرمقها.. لذا فقد أشاد شعراء العرب بالطرف الساجي الساكن الفاتر، وذلك كقول أحدهم:

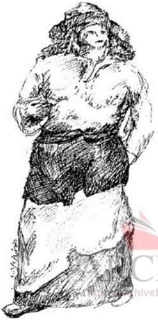
ريمٌ يَتيهُ بِحُسْنِ صُورَتِهِ
عَبَثَ الفُتُورُ بِلَحْظِ مُقْلَتِه[11]
فكَأنَّ عَقربَ صُدْغِهِ وقَفَتْ
لَمَّا دَنَتْ مِن نارِ وَجْنَتِهِ[12]

ومن أجمل ما قيل في العيون الحور التي فيها من الفتور والارتخاء ما يشبه (النعاس) قول عدي بن الرقاع العاملي:

وكأنَّها وسْطَ النِّساءِ أعارَها
عينَيْهِ أحوَرُ من جَآذِرِ جاسِمِ[13]
وَسْنانُ أقْصَدَهُ النُّعاسُ فَرَنَّقَتْ
في عَيْنِهِ سِنَةٌ وليسَ بِنائِمِ[14]

وقال آخَرُ يُقارِنُ بينَ نَظَرِ حبيبِهِ السَّاهي الساكن، ونَظَرِهِ الحائر السَّاهر:

أشكو وأشكُرُ فِعْلَهُ
فاعجَبْ لِشاكٍ مِنهُ شاكِرْ
طَرْفي وطَرْفُ النَّجْمِ فيـ
ـهِ كِلاهُما ساهٍ وساهِر[15]



وربما وصفت المقل السواكن، بالمقل المراض، لكن هذا المرض لا يعيبها، لأنه مرض الدلال، وفتور الغنج، وسكون الإثارة الذي يحرك ما اضطمر من الصبابة، ويظهر ما خفي من مخبوء لواعج الهوى. إنه ارتخاء لا يفضي إلى عيب، لكنه ربما كان دواء للعباء، وشفاء من الأسقام.. كقول صاحب اليتيمة:

وكأنَّها وَسْنَى إذا نَظَرَتْ

أو مُدنَفٌ لمَّا يُفِقْ بَعدُ(١٦)
بفُتورِ عَيْنٍ ما بها مَرَضٌ
وبها تُداوَى الأعيُنُ الرُّمدُ(١٧)

وقال جميل بن معمر (جميل بثينة) في ذوات الطرف الساجي الفاتر:

لها مُقلتا ريمٍ، وجيدُ جدايةٍ
وبطنٌ كطيِّ السابريةِ أهيَفُ(١٨)
من الساجياتِ الطَّرفِ حُورٍ كأنَّها
نعاجٌ غذاهُنَّ الأريضُ فلفلفُ(١٩)

وفي العيون الساجية الساكنة الفاترة، التي تشبه بالسكارى قال الشاعر:

عيناهُ قد شهدتْ بأنّي مُخطئٌ
وأتتْ بخطٍّ عذارِه تذكارا(٢٠)
يا حاكمَ الحبِّ اتَّئدْ في قتلتي
فالخطُّ زُورٌ والشُّهودُ سكارى(٢١)

وربما أعدى فتور المقل أعضاء الجسد الأخرى فأمرضها، فأصيبت بالارتخاء واللين والهيام والإعياء، كما يقول ابن الرومي:

يا عَليلاً، جَعَلَ العلَّـ
ـةَ مفتاحاً لظُلمي(٢٢)
ليسَ في الأرضِ عليلٌ
غيرُ جفنَيْكَ وجسمي
بكَ سُقمٌ في جفونٍ
سُقمُها أكَّدَ سُقمي(٢٣)

وربما انقلب الحال فأصبح النظر الفاتر الساكن فاتناً قاتلاً: يرمي بسهام تصيب حبات القلوب، فتجرحها، وتؤثر فيها وتتعبها.. وربما قتلتها، قال امرؤ القيس:

لها مُقلةٌ لو أنَّها نَظرتْ بها
إلى راهبٍ قد صامَ للهِ وابتَهلْ(٢٤)
لأصبحَ مَفتوناً معنًى بحُبِّها
كأنْ لم يَصُمْ للهِ يوماً ولم يُصَلْ(٢٥)

وقال العباس بن الأحنف في النظرات الفاتنة التي ربما أصبحت قاتلة:

من أينَ أبغي دَواءَ قَلبي؟
وإنَّما دائي الطَّبيبُ
بطرفِه تُقسَمُ المنايا
ودلُّه تَمرضُ القلوبُ(٢٦)

وتوصف العين بأنها (نجلاء) والنجل: سعة في العين مع مسحة من حسن وجمال والعيون النجل محبوبة مستملحة، كثيراً ما ردد شعراء العرب التغني بجمالها.. قال المتنبي في أحد مطالعه:

عزيزُ أسىً مَنْ داؤهُ الحَدَقُ النُّجلُ
عَياءٌ بهِ ماتَ المُحبُّونَ مِنْ قَبلُ(٢٧)
جَرَى حُبُّها مَجرَى دَمي في مَفاصلي
فأصبحَ لي عَنْ كُلِّ شُغلٍ بها شُغلُ

ومما ينسب لذي الرمة في صاحبته (ميّة):

رَمَتْنِي مَيٌّ بالهَوى رَمْيَ مُمْضِعٍ
مِنَ الوحشِ لَوطٍ لم تُعِقْهُ الأوالسُ(٢٨)
بِعَيْنَيْنِ نَجلاوينِ، لم يَجْرِ فيهما
ضَمانٌ، وجيدٍ حُلِّيَ الدُّرَّ شامسُ(٢٩)

ومن الصفات المستحبة في العين أن تكون (دعجاء) والدعج - محركة - والدعجة - بالضم - : شدة سواد العين مع سعتها، فالرجل أدعج، والمرأة دعجاء(٣٠).. قال بشار بن برد:

ودَعجاءُ المَحاجرِ مِنْ مَعَدٍّ
كأنَّ حَديثَها ثَمَرُ الجِنانِ(٣١)
إذا قامَتْ لِحاجَتِها تَثَنَّتْ
كأنَّ عِظامَها مِن خَيْزُرانِ

وجمع عنترة مع الدعجة صفات أخرى كثيرة مما توصف به العين، حيث قال:

أغَنُّ مَليحُ الدَّلِّ أحوَرُ أكْحَلُ
أزَجُّ نَقِيُّ الخَدِّ أبلَجُ أدْعَجُ(٣٢)

ومن الصفات المحببة في العين (البرج) واختلف في تفسيره: فمن قائل إنه افتراق ما بين الحاجبين وتباعد ما بينهما، ومن قائل إنه سعة العين، وقيل: بل هو سعة البياض وعظم المقلة، واستدارة الحدقة وسعتها... قال ذو الرمة:

عَجْزاءُ مَمْكُورَةٌ خُمْصانَةٌ، قَلِقٌ
عَنْها الوِشاحُ، وتَمَّ الجِسْمُ والقَصَبُ(٣٣)
كَحْلاءُ في بَرَجٍ، صَفراءُ في نَعَجٍ
كأنَّها فِضَّةٌ قد مَسَّها ذَهَبُ(٣٤)

وقال الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) الذي كان من هواة الجسد:

تَلألُؤُها مثلُ اللُّجَيْنِ، كأنَّما
تَرَى مُقْلَتَيْ ريمٍ ولو لم تَكَحَّلِ(٣٥)
سَجُوَّيْنِ بَرْجاوَيْنِ في حُسْنِ حاجِبٍ
وخَدٌّ أسيلٌ واضِحٌ مُتَهَلِّلِ(٣٦)

وأفاض شعراء العرب بتشبيه الفتاة الحسناء بالريم، وهو الظبي العربي الذي يغلب عليه البياض، وشبهوا عينيها بعيني الرشأ أو المها (وهو بقر الوحش) الذي يمتاز بسعة عينيه وبهائهما... يقال إن مجنون بني عامر نصب حبالة يوماً، فعلقت بحبالته ظبي، فحلها ثم أطلقها لأنه رأى فيها شبهاً من ليلاه، فقال يخاطبها:

أيا شِبْهَ لَيلَى لا تُراعي، فإنَّني
لَكِ اليَومَ مِن بينِ الوُحوشِ صَديقُ(٣٧)
فَعيناكِ عيناها، وجيدُكِ جيدُها
سِوَى أنَّ عَظمَ السَّاقِ مِنكِ دَقيقُ

وقال ذو الرمة، وقد مرت أمام ناقته، وهو في سفر، جماعة ظباء فتذكر صاحبته مي لشبهها بالظبي:

ذَكَرْتُكِ إذْ مَرَّتْ بِنا أُمُّ شادِنٍ
أمامَ المَطايا تَشْرَئِبُّ وتَسنَحُ[٣٨]
هيَ الشِّبْهُ أعطافاً وجيداً ومُقْلَةً
ومَيَّةُ أحلى بَعـدُ منها وأمْلَحُ

وقال جميل بثينة، وقد شبه بثينة بظبية تراعي صغيرها، وتناديه:

فَما ظَبْيَةٌ أدْماءُ، لاحِقَةُ الحَشَا
بِصَحراءِ قَوٍّ، أفرَدَتْها ظِباؤها[٣٩]
تَراعَى قليلاً، ثمّ تَحْنو إلى طَلاً
إذا ما دَعَتْـهُ، والبُغامُ دُعاؤها[٤٠]
بِأحسَنَ مِنْها مُقْلةً ومُقَلَّـداً
إذا جُلِيَتْ لا يُستَطاعُ اجْتِلاؤها[٤١]

وقال مجنون بني عامر (مجنون ليلى) وقد فضل ليلاه على الظبية على الرغم مما أضفاه على الظبية من صفات الجمال والبهاء والحنو فقال وقد جاء بالمعنى ضمن ما يسمى بالدارة التشبيهية:

فَما أُمُّ خِشْفٍ بِالعَقيقَيْنِ تَرْعَوي
إلى رَشَأ طِفْلٍ مَفاصِلُهُ خُدْرُ[٤٢]
تُقَلِّبُ عَيْنَيْ خاذِلٍ بَيْنَ مُرْعَوٍ
وآثارِ آياتٍ، وقد راحَتِ العُفْرُ[٤٣]
بِأحسَنَ مِن ليلَى، مُعيدَةَ نَظْرَةٍ
إلَيَّ التِفاتاً، حينَ وَلَّى بنا السَّفْرُ[٤٤]

وقال ابن المعتز:

لا، ورُمّـانِ النُّهُـودِ
فوقَ أغصانِ القُدُودِ
وعَناقيدَ منَ الصُّدْ
غِ، ووَرْدٍ مِن خُـدودِ
ما رأتْ عَيْني كَظَبْيٍ
زارَني في يوم عيـدِ
قاتَلَ النَّاسَ بَعَيْنَيْـ
ـنِ، وخَدَّيْنِ وجيـدِ

وقال أحدهم، وقد جاء وصفه في أسلوب استفهام لافت للنظر ممزوج بغلالة جناس:

أعذَبُ خَلْقِ اللهِ نُطْقاً وفَماً
إنْ لم يكنْ أحَقَّ بِالحُسنِ فَمَنْ؟
مِثْلُ الغَزالِ نَظْرَةً ولفتَةً
مَنْ ذا رآهُ مُقْبِلاً ولا افْتَتَنْ؟

وربما جعل الشعراء المقل سلاحاً، والنظرات سهاماً، متى أرسلت فأصابت، جرحت فآلمت، وربما نفذت إلى حبات القلوب فأضنت، وربما كانت أشد، فقضت على من أصابت... قال أحد الشعراء:

ويْلاهُ إنْ نَظَرَتْ، وإنْ هيَ أعرَضَتْ
وَقْعُ السِّهامِ ونَزْعُهُنَّ أليمِ

وقال آخر وقد جعل مقلتي صاحبته سيفين، وجعل الجفون أغماداً... قال:

بينَ السُّيُوفِ وعَيْنَيْها مُشارَكَةٌ
مِنْ أجلِها قيلَ للأجْفانِ: أجفانُ(٤٥)

وقال أحد الشعراء:

لَها خـالٌ على صَفَحاتِ خَـدٍّ
كَنُقطَةِ عَنْبَرٍ في صَحْنِ مَرمَرْ(٤٦)
وألحـاظٌ كأسـيافٍ تُنادي
على عاصي الهَوى اللّهُ أكبرْ(٤٧)

وقال الشاعر بأسلوب ما يسمى بالطي والنشر في علم البلاغة:

عُيُونٌ وأصْداغٌ وفَرْعٌ وقامَةٌ
وخـالٌ ووَجناتٌ وفَرْقٌ ومَرْشَفُ
سُيُوفٌ ورَيْحانٌ وليلٌ وبانَـةٌ
ومِسْكٌ وياقُوتٌ وصُبْحٌ وقَرْقَفُ(٤٨)

وقال آخر بنفس الأسلوب:

ولَحْظُـهُ ومُحَيَّـاهُ وقامَتُـهُ
بَدرُ الدُّجَى وقضيبُ البانِ والرَّاحُ(٤٩)

ومن أقدم العصور جعل امرؤ القيس نظرات الحبيب سهاماً تصيب حبات القلوب، فلا تكاد تفلتها:

وما ذَرَفَتْ عيناكِ إلاّ لِتَضْرِبي
بِسَهْمَيْكِ في أعشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ(٥٠)

وقال الأخطل التغلبي في مثل هذا المعنى:

فإنْ كُنتِ قد أقْصَدْتِني إذْ رَمَيْتِني
بِسَهْمَيْكِ، فالرَّامي يَصيدُ ولا يَدري(٥١)

وشبيه بقول امرئ القيس والأخطل، قول الفرزدق الذي جعل نظراتهن نبالاً ترشق فتصيب أفئدة الرجال، على الرغم مما يلاحظ في أعينهن من فتور وسكون واسترخاء:

مَنَعَ الحياةَ مَنَ الرِّجالِ ونَفعَها
حَـدَقٌ تُقَلِّبُهـا النِّساءُ مِـراضُ
وكأنَّ أفئدَةَ الرِّجالِ إذا رأوا
حَدَقَ النِّساءِ لِنَبْلِها أغْراضُ(٥٢)

وتجد لسهام العيون ونبال الأحداث وجوداً وحضوراً كبيرين في شعرنا العربي قديمه وحديثه؛ فقد خاض الشعراء ميدان سهام المقل، وقلبوه، فأتوا من صور الشعر بروائع منها قول ابن الرومي:

نَظَرَتْ فَأقصدَتِ الفُؤادَ بِسَهْمِها
ثمّ انْثَنَتْ عنِّي فَكِدتُ أهيمُ(٥٣)

وزعم كثير عزة أن سهم عين صاحبته نفذ إلى فؤاده دون أن يدع أثراً بظاهر جلده:

رَمَتْني بِسهْمٍ ريشُهُ الكُحْلُ لم يَضُرْ
ظَواهِرَ جلدي، وهو للقلبِ جارحُ

وقال عبد الله بن عجلان النهدي، أحد مشاهير العشاق في هند صاحبته:

أتتني سهامٌ من لحاظٍ، فأرشقَتْ
بقلبي، ولو أسطيعُ ردّاً رددتُها

وقال آخر يشكو عدم قدرته على الإفلات من سهام الحبيب:

أرى سَهْمَ لَحْظٍ تحتَ عَقْربِ سالفٍ
وكيفَ نجاتي بينَ سَهْمٍ وعقربِ(٥٤)
وألحظُ ما طَلّتَهُ باللّحظِ مِنْ دَمي
على وَجْنَتَيْها والبَنانِ المُخضَّبِ(٥٥)

ومقل الجميلات لا ترشق سهاماً ونبالاً فحسب، بل إنها ربما انتضت سيوفاً قضباً تصول بها على أفئدة المحبين، تسلها معلنة حرباً لا هوادة فيها على قلوب العاشقين، ويغمدها فتور الأجفان، وسكون الأحداق، فتشرئب أعناق الأحبة، وتنجذب قلوبهم لترتوي من جمال الألحاظ لحظة سكونها وجمودها... قال الحصري القيرواني:

يَنضو من مُقلَته سَيْفاً
وكأنَّ نُعاساً يُغمِدُهُ(٥٦)
فيُريقُ دَمَ العُشّاقِ بـه
والوَيْلُ لِمَنْ يَتَقَلَّدُهُ
كَلّا، لا ذَنْبَ لِمَنْ قَتَلَتْ
عيناهُ، ولم تَقْتُلْ يَدُهُ

وانظر إلى هذه التورية الجميلة التي جاء بها ابن نباتة، وقد جعل العيون سيوفاً تدافع عن الثغور:

ويْحَ قَلبي من كاسرِ الطَّرْفِ أضْحَى
فيهِ قلبي كما تَرَى مَكْسُورا
قد حَمَى ثَغْرَهُ بعَيْنَيْهِ عنّي
وكذاكَ السُّيوفُ تَحْمي الثُّغورا(٥٧)

وتمتع معنا بهذين البيتين لشاعر اسمه «ابن أسد الدين»:

إلى اللهِ أشكو حُبَّ أهْيَفَ فاتنٍ
وقعتُ، فما لي من يَدَيْهِ خَلاصُ(٥٨)
جَرَحْتُ بلَحْظي خَدَّهُ، وهو جارحٌ
بلَحظَيْهِ قلبي والجُروحُ قِصاصُ(٥٩)

وجعل برهان الدين القيراطي لحسن المحبوب سلطاناً، يكون كسلاح يشهره على أحبته يفعل في القلوب فعل السيوف بالأعداء:

بأبي سُلطانُ حُسْنٍ، حُسنُهُ
لِقِتالِ القلبِ في الحبِّ نَوَى
صَالَ في العُشّاقِ منه ناظرٌ
فَهْوَ والسَّيْفُ على حَدٍّ سوا

وربما كانت اللمحة السريعة القصيرة من مقلة الحبيب رسالة مطولة، بل ربما كانت قصيدة غرام، يجعل لها المتلقي تفاسير تصله فتكون بلسماً يداوي أشجانه، أو ثلجاً يطفىء لهيب الهوى في جوانحه، فيسكن وجده، ويخمد خفقان قلبه، ويريح مشاعره كتلك الإشارة التي تلقاها عمر ابن

أبي ربيعة من عيني الحبيب ففسرها هذا التفسير الطريف:

أشارَتْ بطَرْفِ العيْنِ خيفَةَ أهلها
إشارَةَ مَحْزونٍ ولـم تَتَكلَّمِ
فأيْقنْتُ أنَّ الطَّرْفَ قد قال: مَرحباً
وأهْلاً وسَهْلاً بالحَبيبِ المُتَيَّمِ

وكثيراً ما جعل المحبون المقل مصدراً للسحر، ترمي بسهام، ألبسها الخيال بروداً وهمية غير معروفة الكنه، خفية الأصل، فربطوها بالسحر، وجعلوها تصيب أفئدة العاشقين بخبال، مصدره المقل السخينة الساجية.. قال العباس بن الأحنف:

أصابَ قلبي شادِنٌ أحْوَرُ
يَسْحَـرُ بِالعَيْنَيْـنِ والمَنْظَـرِ
لو كنتُ أدري أنَّهُ ساحِرٌ
عَلَّقتُ تَعويذاً على الصَّدْرِ[٦٠]

وعيون المحبين التي ترمي بألحاظ سواحر، تصيب حبات القلوب، فتؤرق العاشقين، وتحرمهم من الرقاد، وتجلب لهم الهم والسهر.. قال جمال الدين بن نباتة:

وأغيَدُ جارتْ في القُلوب لِحاظُهُ
وأسهَرَتِ الأجفانَ أجفانُهُ الوَسْنَى[٦١]
أجِلْ نَظَراً في حاجبَيْهِ وطَرْفِهِ
تَرَ السِّحْرَ منهُ قابَ قوسيْنِ أو أدنى[٦٢]

وقال آخر معبراً عن المقل التي يأتمر سلطان الهوى بأمرها، ما أن تحرك أجفانها وتدير أحداقها وتوجه سهامها إلى الأفئدة الخوالي، حتى تجعلها أهدافاً يصيبها سيل الهوى الطامي، ويغشاها تياره.. قال الشاعر:

عُيُونٌ عنِ السِّحْرِ المُبينِ تُبينُ
لَها عِندَ تَحريكِ الجُفونِ سُكونُ
إذا أبصَرَتْ قَلباً خَلِيّاً مِنَ الهَوَى
تَقـولُ لَـهُ: كُنْ مُغْـرَماً فَيَكونُ

وقال البحتري بعد أن تقدمت به السن، نافياً عن نفسه تهمة عدم الاحتفاء بمباهج الحياة والانصراف عن احتساء أكؤس التصابي:

إنّي - وإنْ جانَبْتُ بَعضَ بَطالَتي -
وتَوَهَّمَ الواشونَ أنّي مُقصِرُ[٦٣]
لَيَشوقُني سِحْرُ العُيونِ المُجتَلى
ويَروقُني وردُ الخُدودِ الأحمَرُ

ولم يكتف المحبون بتشبيه فعل المقل بفعل السحر، بل تجاوزوا ذلك فشبهوا فعلها بفعل الخمر؛ حيث يتجاوز المصابون بسهام المقل حدود المعقول، فيصنعون ما يصنع السكارى والمخمورون.. هذا ذو الرمة يصور ما حل به بعد أن رشقته مي بسهام عينيها:

لَها بَشَرٌ مثلُ الحريرِ، ومَنْطِقٌ

رَخيمُ الحَواشي لا هُراءٌ ولا نَزْرُ[٦٤]

وعيْنانِ قال اللّهُ كونا فكانتا

فَعولانِ بالألبابِ ما تَفعَلُ الخَمْرُ

وقال أحد الشعراء مستخدماً أسلوب الطي والنشر:

فَعْلُ المُدام، ولَونُها، ومَذاقُها

في مُقلتَيْهِ ووَجْنَتَيْهِ وريقِهِ

وعقد شعراء العرب مقارنة بين المقل وبين مظاهر الطبيعة، فوجدوا شبهاً بين المقلة وزهرة النرجس، وخاصة تلك العيون الحور التي منحها الخالق من الحسن والبهاء ما يبهر الألباب ويصمي القلوب.. قال أحدهم يصف عيناً ترقرقت فيها الدموع:

فأمْطَرتْ لُؤْلُؤاً مِن نَرجِسٍ وسقَتْ

ورداً وعَضَّتْ على العُنّابِ بالبَرَدِ[٦٥]

وقال أبو نواس في مثل هذا المعنى:

تَبكي فَتذْري الـدُّرَّ مِنْ نَـرْ

جسٍ، وتَمسَحُ الوَردَ بعُنّابِ

وقال أبو بكر الصنوبري يصف الطبيعة، وجعل النرجس مشابهاً للمقل الحسان:

يا رِيمُ قُومي الآنَ ويْحَك فانْظُري

ما للرُّبَى قد أظهَرَتْ إعجابَها

كانتْ مَحاسِنُ وجْهِها مَحجوبَةً

فالآنَ قد كشَفَ الرَّبيعُ حِجابَها

وردٌ بَدا يَحكي الخُدودَ ونَرجِسٌ

يَحكي العُيُونَ إذا رأتْ أحبابَها[٦٦]

أما الكحل في العتيون فأمر يبهج الأفئدة، ويسعد الألباب، ويسر النواظر، وذلك حين ترى مقل الحسان مكحولة وإن لم تكتحل؛ فهو كحل إلهي أبدعته يد الخلاّق العظيم من غير شبه ولا مماثل ولا مجانس.. قال ذو الرمة:

عَقيلَةُ أتْرابٍ كأنَّ بِعَيْنِها

إذا استَيقَظَتْ كُحْلاً وإنْ لَم تَكَحَّلِ[٦٧]

إذا أخَذتْ مِسْواكَها صَقَلَتْ بِهِ

ثَنايا كَنُورِ الأُقْحُوانِ المُهَطَّلِ[٦٨]

وقال النابغة الشيباني يصف فتاة أحلامه، وقد وضع فيه المثل الأعلى لصفات الفتاة التي يرى أنها تشتمل على أعلى صفات الجمال التي تروق للشباب المعاصرين له:

رِبَحْلَةٌ إنْ مَشَتْ أرْخَتْ مَفاصِلَها

فارْتَجَّ مِنْ بُدنِها الأوصالُ والكَفَلُ[٦٩]

عَجْزاءُ، عَبْهَرَةٌ، غَرَّاءُ مُكْمَلَةٌ

في مُقْلَتَيْها، وإنْ لم تَكتَحِلْ كَحَلُ[٧٠]

كأنَّ رِيقَتَها في فيّ مُضاجِعِها

شِيبَتْ بِها الثَّلجُ والكافورُ والعَسَلُ[٧١]

وهكذا يبدو للقراء الكرام أن للمقل مكاناً فسيحاً، بل مكانة جليلة في قاموس الجمال لدى الإنسان العربي، فالعين ليست مجرد آلة للإبصار، ووسيلة للرؤيا، وإنما هي آيةٌ في مصحف الجمال، وزهرة في روضة الحسن، وصفحة من صفحات البهاء، يرى بهاؤها، ويشاهد ضياؤها، خاصة إذا امتزجت هذه الصفة مع صفات أخرى، وتآلفت مع غيرها مما أبدعت يد الخلاق العظيم، واجتلتها الأعين في شخص حبيب إلى قلوبنا، قريب من مشاعرنا.

الحواشي

(١) القاموس المحيط (حور).

(٢) جازئة: ظبية اجتزأت بأكل الرطب من العشب، فاستغنت عن شرب الماء. حانية: من الحنان.

(٣) سبتني: أسرتني. الغروب: تحزيز في الأسنان. لم يفلل: لم يثلم.

(٤) الأسود الميال: شعرها. الأدم: الظباء البيض. مغزل: مرضع لغزال (هو ولدها).

(٥) تعللت: تمتعت. غر: لا تجربة له.

(٦) خذول: انخذلت (انفردت) عن صواحبها لترى ولدها الرضيع. مخرف: دخلت في الخريف. الضال والسمر: نوعان من الشجر.

(٧) وضح: جمع واضحة وهي البيضاء. عين: جمع عيناء: وهي البقرة الوحشية التي توصف بسعة عينيها. المقل: العيون، جمع مقلة.

(٨) الغيد: التمايل والتثني من لين ونعومة.

(٩) طفلة: ناعمة. معمعان الصيف: شدة الحر.

(١٠) ابتدرت كفي بوجهي: أسرعت أغطي وجهي بكفي لئلا أنبهر بنور حور الجنان.

(١١) يتيه: يعجب بنفسه.

(١٢) عقرب الصدغ: الشعر الذي يتلوى ما بين العين والأذن. نار وجنته: احمرار خده.

(١٣) جاذر: جمع جؤذر، وهو الغزال الصغير. جاسم: بلدة معروفة تقع بين الجولان وحوران في سورية.

(١٤) وسنان: أصابه الوسن (وهو النعاس). أقصده: غلبه. رنقت: سيطرت. سنة: نعاس.

(١٥) الطرف - بسكون الراء - : النظر.

(١٦) وسنى: نعسانة. مدنف: مريض.

(١٧) الرمد: جمع أرمد ورمداء، والرمد مرض العيون.

(١٨) الجداية: الفتية من أولاد الغنم. السابرية: ثياب فارسية رقيقة وناعمة. أهيف: دقيق الخصر.

(١٩) نعاج: جمع نعجة وهي الأنثى من بقر الوحش. الأريض ولفلف: مكانان مشهوران بطيب مرعاهما.

(٢٠) العذار: السالف وجانب اللحية.

(٢١) اتئد: تمهل ولا تعجل. الشهود السكارى: هما عينا الحبيب، ولا تقبل شهادة السكران.

(٢٢) العليل: المريض.

(٢٣) السُّقم المرض.

(٢٤) ابتهل: تضرع لله واجتهد في الدعاء.

(٢٥) معنى: متعب.

(٢٦) المنايا: جمع منية وهي الموت.

(٢٧) عزيز أسي: داء طبه نادر. الحدق: جمع حدقة، وهي حدقة العين. عياء: مرض.

(٢٨) بوط: خفيف سريع. الأوالس: النوق السريعة.

(٢٩) الضمان: مرض يصيب العين. شامس: ظاهر للشمس.

(٣٠) انظر المعجم الوسيط (دعج).

(٣١) المحاجر: جمع محجر العين: وهو حجاج العين الذي تستقر فيه. معد: أبو العرب، أي أنها عربية الأصل.

(٣٢) أغن: في صوته غنة. أكحل: في عينيه كحل وإن لم يتكحل. أزج: دقيق الحاجبين. أبلج: أبيض، مع حسن في وجهه.

(٣٣) عجزاء: ضخمة العجيزة، وهي مؤخرة الإنسان. ممكورة: حسنة الخلق. خمصانة: ضامرة البطن. قلق الوشاح: كناية عن نحول الخصر. القصب: عظام الجسم.

(٣٤) النعج: الكحل في العين، وإن لن تكحل.

(٣٥) اللجين: الفضة.

(٣٦) سجوان: فاترتان. أسيل: ناعم. واضح: أبيض. متهلل: وضاء يتلألأ.

(٣٧) لا تراعي: لا تخافي.

(٣٨) أم الشادن: الظبية والشادن ولدها القادر على الاستغناء عن أمه. تشرئب: ترفع رأسها. تسنح: تعرض.

(٣٩) أدماء: من الأدم وهي نوع من الظباء، بيض البطون، سمر الظهور. لاحقة الحشا: ضامرة البطن. قو: موضع.

(٤٠) الطلا: الصغير من الظباء والغنم، البغام: صوت الظباء والغنم.

(٤١) أم الخشف: الظبية والخشف ولدها أول ما يولد.

(٤٢) الخاذل: ظبية انخذلت عن القطيع لتراعي ولدها. العفر نوع من الظباء.

(٤٣) معيدة نظرة: في حال إعادتها للنظر. السفر: جماعة المسافرين.

(٤٥) الأجفان الأولى: جمع جفن وهو غمد السيف على التشبيه.

(٤٦) الخال: الشامة الكبيرة. العنبر: العطر. مرمر: رخام أبيض.

(٤٧) الحافظ: نظرات. عاصي الهوى: المتنكر للحب.

(٤٨) أراد الشاعر أن الحاظها سيوف وأصداغها ريحان وشعرها ليل وقامتها غصن بان، وريح خالها كريح المسك، ووجناتها كالياقوت، ومفرقها كضياء الصبح، ومقبلها كطعم الشراب.

(٤٩) الراح: الخمر.

(٥٠) ذرفت: أسالت الدمع. سهماها: عيناها. أعشار: أجزاء.

(٥١) أقصد الرامي: أصاب هدفه.

(٥٢) حدق النساء: عيونهن. أغراض: أهداف.

(٥٣) انثنت: رجعت.

(٥٤) السالف: جانب الخد. وعقربه: خصلة شعر تتدلى كالعقرب على صدغها.

(٥٥) طلت دمي: أهدرته، قتلتني ولم تدفع دية لذلك. البنان المخضب: الأصابع المخضوبة بالحناء، يشير في الشطر الثاني إلى حمرة وجنتيها، وأثر الحناء في كفها.

(٥٦) نضا السيف وانتضاه: استله من غمده.

(٥٧) الثغر الأولى: الفم. والثغر الثانية: موضع المخافة على حدود الوطن.

(٥٨) أهيف: نحيل الجسم، دقيق الخصر.

(٥٩) جرحت خده: أخجلته فاحمرت خدوده. الجروح قصاص: تعبير قرآني معناه أن يوقع على الجاني من العقاب مثل ما جنى.

(٦٠) التعويذ والتعويذة: التميمة أو الرقية التي يعلقها المرء على نفسه أو متاعه خيفة السحر.

(٦١) الأغيد: الذي يتثنى ليناً وطراوة. لحاظه: نظراته. الوسنى: التي أصابها الوسن وهو النعاس، والأجفان الوسنى: الفاترة.

(٦٢) اجل نظراً: كرر النظر. قاب قوسين: تعبير قرآني فيه كناية عن القرب.

(٦٣) الواشون: جمع واشٍ، وهو العاذل اللائم.

(٦٤) بشر: جسد. رخيم الحواشي: مختصر الأطراف. هراء: فاسد. نزر: قليل.

(٦٥) جعل الشاعر دموعها لؤلؤاً وعينيها نرجستين، وخديها ورداً وأصابعها كثمر العناب الأحمر وأسنانها كحبات البرد.

(٦٦) يحكي: يشبه.

(٦٧) العقيلة: السيدة الكريمة. أتراب: متساويات في العمر. تكحل - بتاءين - حذفت إحداهما تخفيفاً.

(٦٨) المسواك: عود نباتي يستعمل لتنظيف الأسنان وتعطيرها. نور الأقحوان: زهرة الأبيض الذي تشبه به أسنان الحسان. المهطل: الممطور، الندي.

(٦٩) ربحلة: ممتلئة الجسم. ارتج: اهتز. الأوصال: الأعضاء. الكفل: العجز، المؤخرة.

(٧٠) عجزاء: عظيمة العجز، ضخمة الأرداف. عبهرة: رقيقة البشرة، ناصعة البياض. غراء: ذات وجه أبيض.

(٧١) في الثانية: فم. مضاجعها: زوجها. شيبت: مزجت.

لغة الطفل والهوية الوطنية

صديق فضله(*)

الطفل العربي:

قد تعوزنا الحيلة عندما نقف اليوم أمام الطفل العربي، هل نتحدث عن شقائه المادي أو عن اغترابه الفكري؟ أما عن الصورة الأولى فقال مالك بن نبي عن طفل العالم الثالث أنه(يحمل في المجتمع صورة القبح والتعاسة معاً، بينما هو من ملايين السواعد والعقول التي تحرك التاريخ ،ولكنه لا يحرك شيئاً ،لأن نفسه قد دفنت في أوساخه، و لن تكفينا عشرات من الخطب السياسية لتغيير ما به من القبح وما يسوده من الضعة النفسية والبؤس الشنيع) [1].

(*) أديب وباحث جزائري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

إذا كان الإنسان العربي هو مشروع حضاري لم يكتمل بعد، فإن الطفل العربي هو مشروع ذلك المشروع، والمشاريع الحضارية هي مشاريع مستقبلية، وبالتالي فإنها لن تقوم إلا على سواعد أطفال اليوم.

لقد كان الطفل في الماضي ينظر إليه على أنه رجل صغير، ومستودع لصب المعلومات، لا يسمح له بأي مناقشة، ولقد أضحت النظرة السليمة للطفل هي التي تتعامل معه على أنه له حاجات ذاتية تختلف عن حاجات الكبار، وأن لكل مرحلة من مراحل نموه حاجاتها الأساسية.

ونحن نعرف أن مكانته في الماضي وخاصة في العالم الغربي لم تكن مكانة مرموقة حتى منتصف القرن الثامن عشر حيث قام الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو بجذب الاهتمام إلى وضعية الطفل الذي جعله مركز فلسفته وآرائه التربوية، كما وصدر ميثاق لحقوق الطفل ١٩٥٩ من قبل الأمم المتحدة، كما اعتبر عام ١٩٨٥ هو عام الطفل تقديراً لأهميته في هذا العصر.

ونحن نعلم أيضاً أن مكانة الطفل في تراثنا العربي الإسلامي كانت مرموقة، فقد كتب الكثيرون من الفلاسفة والتربويون أمثال: الفارابي وابن سينا والغزالي وإخوان الصفا.. لقد كتبوا عن أهمية الطفل ومكانته في المجتمع ونادوا بضرورة رعايته منذ الولادة، بل قبل أن يولد عندما يكون جنيناً في بطن أمه، لا بل قبل أن يصبح مشروع حياة وذلك باختيار شريكة الحياة أوأم المستقبل، وذلك امتثالاً لقول النبي الكريم ﷺ: «تخيروا لنطفكم فإن العرق دساس»[٢]، ولقد جاءت لفظة (طفل) في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ثم نخرجكم طفلاً ثم لتبلغوا أشدكم﴾[٣].

وتجمع كتب علم النفس على أن الطفولة هي مرحلة التي يقضيها الكائن الحي في رعاية وتربية الآخرين حتى ينضج ويكتمل ويستقل بنفسه، ويعتمد عليها في تدبير شؤونه وتأمين حاجاته البيولوجية والنفسية والاجتماعية[٤].

وتعتبر مرحلة الطفولة من أهم مراحل النمو وأكثرها أثراً في حياة الإنسان، كما يعتبر الاهتمام بدراسة الطفولة اهتماماً بالمجتمع ذاته وبتقدمه، فأطفال اليوم هم شباب ورجال الغد، وبالقدر إعدادهم الإعداد السليم للحياة يتوفر للأمة المستقبل والتقدم والحضارة، ذلك أن الحكم على المجتمع ليس بما يتوفر لديه من إمكانيات مادية وإنما بقدر ما يتوفر لديه من ثروة بشرية.

ولقد حظيت مرحلة الطفولة بالعديد من الدراسات والبحوث في شتى المجالات الحياتية، حتى أن البعض يطلق على هذا العصر عصر الطفولة، حيث أصبح قطب الرحى في الدراسات التربوية والاجتماعية والنفسية[٥]، وتدل دراسات كثيرة أجريت في مجالات علم النفس والتربية على أن نسبة كبيرة من مقومات شخصية الفرد المعرفية والوجدانية والسلوكية تتشكل في السنوات الخمس أو الست الأولى من عمره[٦].



اللغة:

إن اللغة هي الهواء الذي نتنفسه (جاك دريدا)، وهي حولنا، تحيطنا من كل حدب وصوب، فهي وسيلتنا لإدراك العالم، وأداة تعاملنا مع هذا الواقع، فهي التي تترجم ما في ضمائرنا من معان - كما يقول ابن خلدون في مقدمته- لتستحيل إلى أدوات تشكل الحياة، واللغة هي قدر الإنسان الاجتماعي، فكما تكشف عن طبقته وجذور نشأته، تكشف أيضاً عن عقليته وقدراته وميوله الفكرية، وأبعد من ذلك، فاللغة وعاء لحفظ التراث الإنساني وإنماء الثقافة ونقلها إلى الأجيال.

وعن أهمية اللغة يقول أهل النسبية اللغوية (لغتي هي عالمي، وحدود لغتي هي حدود عالمي)، وهو نفسه ذاك العالم الذي انتزعه محمود درويش ممن أرادوا أن يسلبوه إياه، فارضين عليه أن يفارقه، حاملاً معه لغته تحمل معها عالمه، لقد قرر شاعر الأرض السليبة أن يكون وطنه هو حقيبة سفره، وليس هناك خير من اللغة زاداً لسفره هذا، فاللغة هي الذات وهي الهوية، وهي أداتنا كي نصنع من المجتمع واقعاً كما يقول بتر برجر.

وثقافة كل أمة كامنة في لغتها، كامنة في معجمها ونحوها ونصوصها، واللغة- بلا منازع- أبرز السمات الثقافية، وما من حضارة إنسانية إلا وصاحبتها نهضة لغوية، وما من صراع بشري، إلا ويبطن في جوفه صراعاً لغوياً، حتى قيل إنه يمكن صياغة تاريخ البشرية على أساس من صراعاتها اللغوية (7).

مفهوم الهوية:

في كتابه (تلخيص ما بعد الطبيعة) يقول فيلسوفنا الكبير ابن رشد (إن الهوية تقال بالترادف للمعنى الذي يطلق على اسم الموجود، وهي مشتقة من الهو، كما تشتق الإنسانية من الإنسان)، وهو بهذا يعود بنا إلى مفهوم الهوية أو الذاتية في منطق أرسطو باعتبارها تماثل الشيء مع ذاته، فألف هي ألف وليست لا ألف- ولهذا نرى في (التعريفات) للجرجاني (أن الهوية هو الأمر المتعقل من حيث امتيازه عن الأغيار)، والامتياز هنا بمعنى الخصوصية والاختلاف، لا بمعنى التفاضل، ولعل ابن خلدون قد استطاع أن يبرز هذا المعنى أكثر وضوحاً بقوله في المقدمة (لكل شيء طبيعة تخصه)، وعلى هذا فانتفاء خصوصية الشيء هو انتفاء لوجوده ونفيه.(٨).

الطفل واللغة:

يؤكد الموجهون التربويون على أن (التربية اللغوية لها مكانة بارزة لأن لغة الكلام تسود وتساند جميع نشاطات الطفل الأخرى)(٩)، ولهذا السبب يرى مالينوفسكي أن المفردات اللغوية في أي مجتمع من المجتمعات تعتبر المرآة الصادقة التي تعكس صورة واضحة لما عليه أفراد هذا المجتمع من ثقافة ونظم وعادات وتقاليد واتجاهات (١٠).

وكما هو معلوم ، فإن نمو الذكاء يتم على قدر المساواة مع النضج اللغوي، فبدون اللغة اللفظية التي تصبغ التفكير بالصبغة الاجتماعية، من المستحيل نضج ذكاء الطفل بصورة كاملة، وهذا ما أكده جان بياجيه (١١).

ونظراً لأهمية مرحلة الطفولة في مجال البحث السيكولوجي والتربوي، لما لهذه الفترة من تأثير مباشر على حياة الفرد فيما بعد، فإننا نجد مدرسة التحليل النفسي بزعامة فرويد تؤكد على أن الخمس سنوات الأولى من عمر الطفل هي التي تكون نواة شخصيته، وتؤكد أيضاً على أهمية معاملة الطفل في هذه المرحلة بكثير من الحب والعطف، بمعنى أن سلوك الفرد الراشد ما هو إلا امتداد لخبرات الطفولة المبكرة، وإذا نظرنا إلى اللغة نجد أنها أحد جوانب هذا السلوك ، حيث تتأثر بعوامل تكوينية وبيئية (١٢).

مصادر التربية اللغوية عند الطفل:

المنزل: أثبتت الأبحاث العلمية أن الأسرة هي المكان الأمثل لتربية الطفل ولتكوينه عاطفياً ولغوياً، حيث تلعب الرعاية والعواطف الأبوية دوراً بارزاً في اكتساب الطفل للغة، ولذلك يقول اللغوي الفرنسي مارسيل كوهين: (يتمتع الأطفال بأفضل ظروف للنمو، واكتساب اللغة خاصة عندما يتم رعايتهم بدأب وتفان منقطع النظير وبهدوء تام، من جانب الوالدين أو من يقوم مقامهما)(١٣).

وللوالدين في تربية الطفل دور ذو خطر وبال، فهما اللذان (يهودانه أو ينصرانه)، وللأم بالذات الدور الأكبر والأعمق والأكثر تأثيراً، إنها تداعب صغيرها، وتراقصه

وتغني له، وترضعه من لسانها كما ترضعه من صدرها، فإن كان المنطوق عربياً صحيحاً فصيحاً، أو عامياً مخلوطاً أو مغلوطاً جاء استخلاص الطفل على وفاقه، عن سر الرضاعة الطبيعية تقول زكية عزيز، الأخصائية في تربية الأطفال:(الرضاعة الطبيعية هي الأداة التي توفر للطفل أولى الحاجات النفسية أي الشعور بالطمأنينة..) ولذلك كانت الأمومة الطبيعية ضرورة حيوية لصحة الطفل الجسمية والنفسية والعقلية معاً، وإن حرمان الطفل من الرضاعة الطبيعية يؤدي إلى تحصيل مدرسي ضعيف.(١٤).

دور التعليم: ينتقل الصغير بعد إلى دور التعليم، وقد يكون لديه محصول لغوي صحيح أو مغلوط أو مخلوط بلهجات والمفروض أن تعي المدرسة (بدءاً بالحضانة والكتاب) احتمال وقوع هذا الوضع اللغوي المحروم من التكامل والتناسق، فتعمل على مواجهة هذا الاحتمال وذلك بإشاعة جو لغوي سليم، من شأنه تقريب ألسن الصغار بعضها من بعض، وصولاً إلى لسان مشترك، ومن أجل هذا كانت الأنظمة التربوية الوطنية، فهي باستعمالها اللغات الوطنية كوسيلة للتربية تصنع في الميدان أقوى وسيلة لبناء تفكير الأجيال القادمة (١٥).

وسائل الإعلام:

إن الإعلام هو تزويد الناس بالأخبار الصحيحة التي تساعدهم على تكوين رأي صائب في مشكلة من المشكلات(١٦)، ولا شك أن البرامج التلفزية والإذاعية تمتاز بتنوع كبير بحيث توفر للطفل غذاءً عقلياً ووجدانياً متكاملاً إلى جانب كونها مصدراً من مصادر المعرفة والثقافة، ومعلوم أن كل تنوع في المعرفة يعكس تنوعاً في اللغة.

وإننا اليوم إن ولينا وجوهنا شطر لغة الإعلام بأنواعه نلحظ أن استعمال اللغة فيه أصبح عشوائياً بحيث أضر بها ضرراً بليغاً، حيث أصبح استعمال اللهجات العامية فيها من الشائع المعروف، يقول الدكتور مسعود بوبو:(ينبغي لنا ألا يغيب عن بالنا أن الظاهرة اللهجية لا تقف عند النطق كما كان الحال قديماً ، بل تتعداه إلى الكتابة المرئية واضحة على شاشات التلفزيون.. والكتابة اللهجية تنطوي على الخطأ الإملائي والخطأ النحوي، ورؤيتها على هذه الصورة المتكررة يرسخها في أذهان أجيالنا قبل معرفتهم السلامة اللغوية، وهذا يجعل من العسير محوها من أذهانهم) (١٧).

ويرى بعض الباحثين أن تغليب العامية في بعض وسائل الإعلام كان سبباً من أسبا ب أزمة اللغة العربية المعاصرة.. وحجة بعض وسائل الإعلام في ذلك أنها تحاول إرضاء كل الأذواق(١٨).

اللغة والشخصية:

يرى فيخته صاحب فلسفة الإنية أو الذاتية (وكلمة الإنية هذه لابن سينا)أن وجود أمة من الأمم بوجود إنيتها التي هي شخصيتها، وأن هذه الشخصية تتكون من عناصر ثلاثة: الدين واللغة وحب الوطن.

ويقول عن العنصر الديني:(إن تربية الشعب على التماسك بالدين والأخلاق هي أساس كل الحكومة، وعلى الحكومة أن تأسس معهداً دائماً لهذه التربية الدينية)[19]،وأثر عن الرسول ژ: (أحبوا العرب لثلاث، لأني عربي والقرآن عربي والكلام عن الجنة عربي)[20].

أما اللغة الأصيلة في نظر فيخته فهي (رمز وجود الأمة ،وبقدر أصالة اللغة والمحافظة على اللغة الأصيلة أو فقدانها تكون المجموعة البشرية أمة وشعباً أصيلاً أو مجرد أشتات فحسب) [21]، والرسول الكريم ژ يقول: (ليست العربية بأحدكم من أب ولا أم وإنما هي باللسان فمن تكلم العربية فهو عربي)[22]، فالعروبة تعني الإسلام، كما أن الإسلام يعني اللغة العربية.

وعن العنصر الثالث للشخصية وحياة الأمة، وهو حب الوطن، يقول فيخته :(فكما أن الدين هو العنصر الدائم لحياتنا الروحية.. فإن حب الوطن هو العنصر الدائم والأساسي لحياتنا المدنية كمواطنين) [23]، وقد عرف جوزيا رويس الولاء بأنه قيمة إخلاص شخص لقضيته إخلاصاً طوعياً وعملياً غير مشروط ، فالولاء الوطني مثلاً يحمل الإنسان على أن يحيا، وأن يموت عند الاقتضاء من أجل بلده [24]، وجاء في الأثر (حب الوطن من الإيمان).

ومن هنا كانت اللغة الوطنية هي تلك اللغة التي تقبل من طرف الجميع كوسيلة للتبادل والاتصال الاجتماعي وكشعار خارجي لجنسيتهم.. إن الأنظمة التربوية الوطنية باستعمالها اللغات الوطنية كوسيلة للتربية تصنع في الميدان الأقوى وسيلة لبناء تفكير الأجيال القادمة ....[25]، ولهذا كان من أهداف المدرسة الأساسية الجزائرية:(دراسة اللغة العربية وإتقان التعبير بها مشافهة وتحريراً، واعتبار مثل هذه الدراسة عاملاً أساسياً في تكوين الشخصية القومية والتجاوب مع المحيط وتعلم مختلف مواد المنهاج الدراسي) [26].

أطفالنا والفصحى:

إن مأساة الطفل العربي المعاصر ،كونه في سني حياته الأولى يتعرض للعامية، ويتعرف على مفرداتها ويتقن تراكيبها وقواعدها، حتى إذا ذهب إلى المدرسة وجد أن عليه أن يطلب المعرفة بغير اللغة التي يتقنها.

أما الاختلاف بين الفصحى والعامية في الألفاظ فأشهر من يمثل له، وأما الاختلاف في القواعد والتراكيب فإن الفارق أكبر مما يظنه الإنسان للوهلة الأولى ، ففي العامية يستخدم الطفل (اللي) كاسم موصول للمفرد والمثنى والجمع مذكراً كان أو مؤنثاً، بينما تقابله في الفصحى ثمانية صيغ: الذي- التي - اللذان- اللذين- اللتين- اللذين - اللاتي أو اللواتي، ونتج عن هذه المأساة أمران:

١- عزوف الطفل عن القراءة، لأنه لا يفهم ولايستمتع بما يقرأ.

٢- صعوبة التحصيل المعرفي والعلمي،

لأن الطفل غير متمكن من أداته، ولتعويض هذا النقص وضع التربويون حصصاً لقواعد اللغة العربية في جميع المراحل الدراسية، ولكن ذلك لم يوصل خريج المدرسة ولا الجامعة إلى مرتبة الإتقان، مع العلم أننا كلما علمنا الطفل الفصحى بشكل مبكر ، قلصنا من عدد ساعات القواعد والنحو والإعراب، واستغلال تلك الساعات في تحليل النصوص وأساليب التعبير ، والحل يكمن في أن يتقن أطفالنا الفصحى قبل دخول المدرسة- بإضافة إلى العامية- وهذا بأن نعرض الطفل في سني عمره الأولى لساعات طويلة من ممارسة الفصحى سماعاً وتحدثاً، وهذا دور الأبوين ، وإذا كان الأبوان لا يحسنان الفصحى، عوض عن ذلك بروضات الفصحى، التي تتلقف الطفل من سن الثالثة، ويكون الحديث داخل الروضة بالفصحى تماماً. (وهذا الحل مجرب، وقد أثبت نجاحاً باهراً)[٢٧].

ثقافة الطفل:

أصبح الاهتمام بالطفل في الدول المتقدمة يحتل مركز الأولوية من الخطط والبرامج والاهتمامات على كل المستويات الوطنية والقومية، وأخذت (تعنى عناية فائقة بتعليم الأطفال وتثقيفهم وتربيتهم من النواحي الصحية والنفسية والثقافية والاجتماعية والعقلية.. وخطط الإنماء المبرمجة اقتصادياً واجتماعياً، تعتبر برامج تنمية الأطفال جزءاً لا يتجزأ منها)[٢٨].

وقد جاء هذا الاهتمام من قبل المجتمعات المتقدمة نتيجة إيمانهم بأن العناية بطفل هي عناية بالإنسان والمستقبل، ويلعب الجانب الثقافي الدور الطبيعي في تحقيق الطموح نحو الغد المشرق، وإذا كانت الثقافة هي الحصيلة المشتركة من الدين واللغة والمعرفة والعلم والفن والأدب والتراث والقيم والتقاليد والأخلاق والتاريخ والوجدان ومعايير العقل والسلوك وغيرهامن مقومات ، فإن اللغة هي أخص خصائص الثقافة، فهي من جهة تعتبر حاملاً للثقافة، ومن جهة أخرى وسيلة للتفاهم بين الأفراد والجمعات ، وهذا ما دفع بـــ إدوارد سابير † E.SAPIRإلى اعتبار اللغة ظاهرة ثقافية بل إن الثقافة نفسها هي في النهاية لغة[٢٩].

وفي السنوات الأخيرة غمر المجتمع العربي إنتاج الحضارة العلمية الحديثة- الغربية- وأدى هذا إلى (تغيير الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه الطفل العربي تغيراً ملحوظاً . من أهم مظاهره غزو ثقافي غربي أدهى وأمر من الغزو الترابي الذي كنا نعانيه إلى زمن غير بعيد وهو.. غزو يصعب رده إذا لم نواجهه بحزم وجد)[٣٠].

ومن المقولات الاستشراقية في هذا التوجه ما أشار إليه الكاتب صاموئيل هانتينغتون من أن العالم يتوجه نحو حرب حضارية تكون فيها القيم الثقافية والرمزية هي الحدود القتالية [٣١]، ويقول السياسي الفرنسي بينو PINOT[٣٢] : (لقد خسرت فرنسا إمبراطورية استعمارية ،

وعليها أن تعوضها بإمبراطورية ثقافية) وهذا يعني أن المدخل الحقيقي للاستعمار الجديد هو الهيمنة اللغوية والثقافية، وهذا ما اصطلح عليه بالعولمة، وتعني تعميم الشيء وتوسيع دائرته ليشمل الكل، وجعله على مستوى التسخير العالمي[٣٣].

ومن هذا المنطلق سيكون للعولمة دور في طمس التراث الثقافي الأصيل للأمة ومحاولة تشويهه، ولكي نواجه ذلك بفاعلية وجدوى، فلا بد أن نبتدئ على مستوى الطفل العربي (بتنشئته تنشئة عربية أصيلة تنمي فيه الاعتداد بالنفس والمقدرة على الإبداع والخلق والإشعاع حتى يستطيع أن يقف من ذلك الغزو الثقافي المكثف بعد اجتيازه مرحلة الطفولة، موقف المغربل الواعي، لا موقف المستهلك السلبي لما يرد عليه باستمرار من الخارج)[٣٤].

ويشكل الاهتمام بأدب الأطفال (شعراً، قصة...) اهتماماً بالجانب الثقافي للطفل، وأول اتصال للطفل بالأدب يكون عن طريق الرواية الشفوية من لدن الأم والجدة، لأغنيات المهد والقصص الشعبية، وصولاً إلى القراءة الذاتية في الكتاب.

ويقول الدكتور الشرابي عن أثر الكتاب في الطفل (والواقع أنه يمكن أن يكون لحب الكتب أثر جذري في نمو الطفل العقلي، بحيث تصبح عادة القراءة مكسباً يدوم مدى الحياة إذا عرفنا كيف نقدم التشجيع اللازم بصورة مستمرة ومنظمة، وتبرير ذلك هو أن عزوف الكبار عن القراءة في مجتمعنا العربي مرده بالدرجة الأولى إلى أن عملية تنمية الميول القرائية لم تتم أثناء الطفولة)[٣٥].

مقترحات لإنقاذ اللغة العربية:

لا أحد من بني العربية ينكرمسؤوليته في إنقاذ لغته من الضياع والاندثار، حاكماً كان أو محكوماً، معلماً أو متعلماً، كاتباً أو قارئاً.. ولهذ اوجب النظر -دون تريث- في خطة لإنقاذ اللغة العربية، من خلال هذه المحاور:

١- غرس حب العربية وتذوقها في نفوس الناشئة والطلاب، ويعطينا ابن خلدون وصفة من أجل ذلك بقوله في مقدمته:(ووجه التعليم لمن يبتغي هذه الملكة، ويروم تحصيلها، أن يأخذ نفسه بحفظ كلامهم القديم، الجاري على أساليبهم، من القرآن والحديث، وكلام السلف، ومخاطبات فحول العرب في أسجاعهم وأشعارهم... حتى يتنزل لكثرة حفظه لكلامهم من المنظوم والمنثور، منزلة من عاش بينها، ولقن العبارة منهم)[٣٦].

٢- الإعداد الجيد لمعلمي اللغة العربية بحيث يكونون على وعي بتاريخها وتطورها وآدابها، إلى جانب التمكن من قواعدها وكيفية تطبيقها.

٣- إعادة الاعتبار في المدارس لمادتي التعبير الشفوي والتحريري.

٤- التحفيز على النشاط اللغوي مثل الشعر، والقصة والإلقاء، والمناظرات، وإعطاء درجات على ذلك.

٥- رصد المكافآت للمتفوقين في الأداء اللغوي، مع الرعاية الخاصة للموهوبين.

٦- ضرورة اهتمام الإعلام بالأداء اللغوي الصحيح، والحد من التلوث اللغوي الهابط[٣٧].

الهوامش

١- شروط النهضة ومشكلة الحضارة ، مالك بن نبي، تر: عبد الصبور شاهين وآخر، ط٢، بيروت، دار الفكر، ١٩٦٩، ص١٤٠.

٢- مجلة المستقبل العربي، العدد ١٠٠/١٩٨٧، الموضوع: دور التعليم في تنشئة الطفل العربي، د. محمود أحمد موسى، ص١٣٧.

٣- سورة الحج، آية: ٥.

٤- اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، حفيظة تازروتي، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، ٢٠٠٣، ص٧.

٥- مجلة الاتصال ، العدد ٨/١٩٩٢، الموضوع: دور التلفزيون في تربية وتثقيف الأطفال، د. عبد الله بوجلال، ص٧٣.

٦- أدب الأطفال، أهدافه وسماته، محمد حسن بريغش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣،١٩٩٧، ص١٤.

٧-عالم المعرفة، العدد ٢٦٥/٢٠٠١. الموضوع: ثقافة اللغة.د. نبيل علي ، ص ص٢٢٨،٢٢٧.

٨- مجلة العربي، العدد ٤٣٧/١٩٩٥، الموضوع:حول مفهوم الهوية.د . محمود أمين العالم، ص٢٦.

٩- التربية اللغوية للطفل، سرجيو سبيني، تر: فوزي عيسى وآخر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١، ص٧.

١٠- علم النفس اللغوي، د. نوال محمد عطي، المكتب الأكاديمية، القاهرة، ط٢،١٩٩٥، ص٤٩.

١١- سرجيو سبيني، مرجع سابق، ص٢٨.

١٢- مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد٢، ١٩٩٥، الموضوع: أثر تربية الملجأ وتربية الأسرة على النمو اللغوي ، نادية بعيبع، ص١٠٩.

١٣- حفيظة تازروتي، مرجع سابق، ص٩.

١٤- القيم التربوية في شعر الطفولة بالجزائر، فضيلة صديق، رسالة ماجستير (جامعة تلمسان) ٢٠٠١، ص٢٠.

١٥- حوليات جامعة الجزائر ، عدد خاص، ١٩٩٥-١٩٩٦، الموضوع: التربية والطابع الوطني، زردومي امحمد،ص٨٨.

١٦- أثر وسائل الإعلام على الطفل ، د.صالح ذياب هندي، جمعية المطابع، الأردن، ط١،١٩٩٠، ص١٧.

١٧- كتاب الأمة، العدد ٨٤، ١٤٢٢هـ، الموضوع: الارتقاء بالعربية في وسائل الإعلام، نور دين بليبل، ص١١٠.

١٨- المرجع نفسه، ص١١٢.

١٩- مجلة الأصالة، العدد ١٧-١٨/١٩٧٣،١٩٧٤، الموضوع: اللغة والشخصية في حياة الأمم، مولود قاسم، ص ص ٥٠،٥١ و٥٤.

٢٠-فضيلة صديق،مرجع سابق، ص٦٦.

٢١- مجلة الأصالة، مرجع سابق، ص٥١.

٢٢- فضيلة صديق،مرجع سابق، ص٦٩.

٢٣- مجلة الأصالة، مرجع سابق، ص٥٤.

٢٤- فضيلة صديق،مرجع سابق، ص٦٦.

٢٥- حوليات جامعة الجزائر، مرجع سابق، ص٨٨.

٢٦- المهام الحضارية للمدرسة والجامعة الجزائرية، محمد العربي ولد خليفة ، (د.م.ج)، الجزائر (د.ط)، ١٩٨٩، ص١٥

٢٧- عن شبكة الإنترنيت (الشبكة الإسلامية)، WWW.islamweb. net،بتاريخ ٤/١٢/٢٠٠١.

٢٨-فضيلة صديق، مرجع سابق، ص٧١.

٢٩- المسألة الثقافية، د. محمد العربي ولد خليفة(د.م.ج) ،الجزائر، (د.ط)، ٢٠٠٣، ص١٢٨.

٣٠- فضيلة صديق،مرجع سابق، ص٧٢.

٣١-٣٢- أعمال الموسم الثقافي، المجلس الأعلى للغة العربية ، منشورات المجلس نفسه، الجزائر ٢٠٠١، ص١٦٢.

٣٣-نفسه، ص١٦٤.

٣٤- فضيلة صديق،مرجع سابق، ص٧١.

٣٥-فضيلة صديق،ص٤٢.

٣٦- المقدمة، ابن خلدون، القاهرة، ١٣٢٧هـ، ص٦٥٤.

٣٧- مجلة العربي، العدد ٥٤٠/٢٠٠٣، الموضوع ، كيف ننهض باللغة العربية؟ د. حامد طاهر، ص٩٢.

٢٨٢

كميل شامبير.. مؤسس الأوبريت العربية

أحمد بوبس(*)

كميل شامبير.. موسيقي سوري كبير، وهو أحد روّاد المسرح الغنائي العربي، ملحن ومؤلف موسيقي وزجال. ولد في حلب في الثامن من أيار عام ١٨٩٢. وبدأت ميوله الموسيقية تظهر وهو طفل. فكان إذا بكى وسمع موسيقا، كف عن البكاء، وأقبل يسمع اللحن بشغف وانتباه. وهذا ما جعل أسرته تدفعه باكراً إلى دراسة الموسيقا وأصولها، وهو في مرحلة الطفولة. ففي الخامسة من عمره أتقن العزف على العديد من الآلات الموسيقية منها الكمان والعود، ثم آلة البيانو التي شغف بها. كما تعلم العزف على الآلات الهوائية مثل الترومبيت والكلارينيت.

(*) كاتب ومؤرخ موسيقي.

- العمل الفني: الفنان أنور الرحبي.

❖ نشأته الموسيقية:

درس كميل شامبير المرحلة الابتدائية في مدرسة الفرنسيسكان، فتميز بالذكاء والنشاط ودماثة الأخلاق وخفة الروح. وكان في المدرسة فرقة موسيقية نحاسية من الطلاب الموهوبين، وسرعان ما ضمت إدارة المدرسة كميل إليها، وتعلم فيها العزف على آلة البيستون (البوق)، فبرع في العزف عليها، وما لبث أن تولى رئاسة الفرقة الموسيقية في المدرسة.

وعندما بلغ الخامسة عشر من عمره، سافر إلى الأرجنتين، وأقام في العاصمة بوينس آيرس سنة كاملة، مارس خلالها بعض النشاطات الموسيقية. وسافر بعد ذلك إلى إيطاليا عام ١٨٠٨، حيث درس الموسيقا. في أحد معاهد روما. وخلال دراسته اطلع على روائع الموسيقا العالمية، وخاصة فنون الأوبرا والأوبريت اللتين تعتبر إيطاليا مهديهما الأول، ومنها انطلقتا إلى الدول الأوروبية الأخرى. وساعده في ذلك إجادته للغات الفرنسية والإيطالية والإنكليزية والتركية إضافة إلى العربية. وبعد انتهاء دراسته الموسيقية في إيطاليا، عاد إلى مسقط رأسه حلب، فعمل فترة في تدريس الموسيقا في المدرسة الشيبانية، ثم انتقل للعمل في مؤسسة سكة حديد بغداد التي كانت تقوم بمد الخطوط الحديدية. وكان المشرف على الشركة آنذاك مهندس قدير اسمه (مسيوسكس)، فلما لمح عند كميل شامبير الإخلاص والنشاط في العمل قربه إليه، وجعله سكرتيره الخاص.

❖ انتقاله إلى مصر:

عندما قامت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٦، وبدأت الدولة التركية بتجنيد الشباب العرب لإرسالهم إلى الحرب، سافر كميل شامبير إلى القاهرة تخلصاً من التجنيد. وفي مصر تعرف على عمالقة الموسيقا فيها وفي مقدمتهم سيد درويش وكامل الخلعي، وأسمعهم بعضاً من ألحانه، فلمسوا نبوغه الموسيقي وعبقريته، فنصحوه أن ينصرف إلى الموسيقا. واستطاع أن يحقق فيها مكانة مرموقة.

وفي القاهرة خاض كميل شامبير غمار التلحين في الأوبريت بشكل واسع، حتى غدا من ملحنيها الكبار، فعمل أولاً مع فرقة نجيب الريحاني، فكتب ولحن له ثلاث مسرحيات بأسلوب الأوبريت، أهمها مسرحية (حمار وحلاوة) التي قدمها نجيب الريحاني على مسرح الأجبسانة في القاهرة، ولاقت رواجاً كبيراً. وظلت تعرض لمدة ثلاثة أشهر. وكان المسرح يزدحم كل ليلة بالجمهور عن آخره. وظهرت في هذه المسرحية شخصية (كشكش بك) التي اشتهرت في مصر والوطن العربي كله وقام نجيب الريحاني بتمثيلها في هذه المسرحية. ونتيجة شهرة هذه الشخصية،



عمد الريحاني والعديد من الفرق المسرحية إلى إقحامها في مسرحياتهم.حتى أن فرقة الأخوين سليم وأمين عطا الله حملت تسمية (فرقة كشكش بك). وحملت العديد من المسرحيات اسم كشكش بك، مثل مسرحيتي (الملك كشكش) و(كشكش أمام المجانين).

وعودة إلى شخصية كشكش بك في مسرحية (حمار وحلاوة) لكميل شامبير، فشخصية (كشكش بك) في المسرحية هي شخصية عمدة قرية كفر البلاص. وهي شخصية مستهترة، خفيفة كالريش في مهب الريح، تتقاذفه المفاجآت، لا يستقر له حال، فمرة عمدة رقيق مغازل، وتارة أخرى دكتور معالج، إلى لص سارق، إلى بريء مسامح...

أما المسرحية الثانية التي كتبها ولحنها كميل شامبير لنجيب الريحاني، فهي مسرحية (على كيفك)، والثالثة مجهولة العنوان. وقدمت فرقة الريحاني المسرحيات الثلاث ما بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢٠وقاد كميل شامبير الفرقة الموسيقية لفرقة الريحاني خلال تقديم هذه المسرحيات.

بعد ذلك.. انتقل كميل شامبير للتعاون مع فرقة أمين عطا الله. فكتب ولحن لها عدداً من الأوبريتات، كرس فيها شخصية كشكش بك. ومن هذه المسرحيات مسرحية (شد حيلك) التي قدمتها فرقة أمين عطا الله في القاهرة، ثم على مسرح الكريستال في بيروت عام ١٩٢١ بوجود كميل شامبير. ومن المسرحيات الأخرى التي قدمتها فرقة أمين عطا الله من تأليف وتلحين كميل

شامبير مسرحيات (رن)، (الملك كشكش)، (الغريب البائس)، وهذه المسرحية تقاضى عليها كميل شامبير خمسمئة جنيهاً مصرياً، وقدمت في مصر تسعة أشهر دون انقطاع . كما عمل كميل شامبير في فرقة عبد الله عكاشة، فألف ولحن للفرقة عدداً من الأوبريتات. وفي جميع الفرق التي عمل معها - عدا فرقة الريحاني- قام بتمثيل بعض الأدوار إضافة إلى التأليف ،والتلحين، وقام في بعض هذه المسرحيات بتمثيل شخصية كشكش بك. وتضمنت هذه المسرحيات مجموعة من الأغنيات التي كتب كلماتها ولحنها بنفسه. ولحن أيضاً أوبرا (توسكا) التي ترجمها عن الإيطالية. واستغرق تلحينه لها عامين، لكنها لم تقدم على المسرح.

❖ **عودته إلى حلب:**

في عام ١٩٢٢ عاد كميل شامبير إلى حلب. وفيها بدأ مرحلة جديدة من مسيرته الفنية. فساهم في تأسيس عدد من الأندية الموسيقية منها (النادي الموسيقي) بالتعاون مع الشيخ علي الدرويش والشاعر عمر أبي ريشة. ومن نشاطاته المهمة في التلحين والتأليف في هذه المرحلة أوبريت (حلب) وقدمت على أحد مسارح حلب. وكان خلال إقامته في حلب، يتردد على دمشق للقيام ببعض النشاطات. واستمر في عطائه الموسيقي، حتى رحيله في الثامن من تشرين الثاني عام ١٩٣٤ في دمشق. ونقل جثمانه إلى حلب، حيث شيعته الشهباء بموكب مهيب.

وفي الذكرى السنوية الأولى لرحيله، أقيم له حفل تأبيني كبير في ردهة نادي الشبيبة الكاثوليكية في السابع من كانون أول عام ١٩٣٥، وقدم في الحفل برنامج أدبي وفني كبير، تضمن قصيدة طويلة للشاعر عمر أبي ريشة في رثاء الراحل، يقول مطلعها:

نام عن كأسه وعن أحبابه
قبل أن ينقضي نهار شبابه
نام عن سكرة الحياة وقد جف
شراب السلوان في أكوابه

وفي القصيدة إشارة إلى أن كميل شامبير رحل شاباً في الثانية والأربعين من عمره.

كما ألقى شارل خوري في رثاء شامبير قصيدة (ذكريات صديق)، وتحدث عبد الله يوركي حلاق عن حياة الراحل. وقدمت فرقة غنائية قصيدة (يا شاباً) نظم أنطونيوس صباغ وتلحين أحمد الأوبري، وقصيدة (عفة البُرد) شعر عمر أبي ريشة وتلحين الأوبري أيضاً، والقصيدتان في رثاء شامبير، وقدمت أيضاً بعض الأعمال الموسيقية لكاميل شامبير المسجلة على أسطوانات وهي (شامبير يرثي نفسه)،

(حنين شامبير)، (دموع شامبير)، إضافة إلى عدد من الكلمات المؤثرة.

❖ عبقريته الموسيقية:

إضافة إلى التلحين والعزف على عدة آلات موسيقية، تجلت عبقرية كميل شامبير في ناحيتين. أولاهما إتقانه لآلة البيانو إتقاناً تاماً، ليس عزفاً فقط، وإنما تعمق في بنية الآلة وفي دوزانها. فاستطاع أن يخضع هذه الآلة الغربية للنغمات العربية من خلال التعديلات التي أدخلها عليها. فضبط أوزانه، ليكون قادراً على إخراج الألحان العربية. فكان إذا أراد عزف نغمة شرقية فيها أرباع الصوت التي لا توجد في البيانو، عمد إلى مفتاح الدوزان الذي كان يحمله دائماً في جيبه، فيصلح أوتار البيانو، ثم يعزف النغمة.

كما أنه أتقن وتعمق في آلة البيستون الهوائية، وهي آلة ثابتة لا يمكن تحويل الأصوات فيها. فكان إذا عزف عليها، وضع على فوهتها كمامة، فيخرج الصوت منها شجياً تهواه النفس.

❖ ألحانه في الأوبريت:

كما ذكرنا أبدع كميل شامبير في فن الأوبريت، وخاصة في الأوبرا الهزلية (COMIC OPERETTA) والأوبريتات التي كتبها أو عرّبها ولحنها. إضافة لما ذكرنا هي (المروءة والحب)، (المجرم)، (ساعة الحظ)، (يا مولوع)، (غني وفقير)، (ليالي الأنس).

❖ ألحانه الغنائية:

كتب كميل شامبير ولحن عدداً كبيراً من الأغنيات. قدم معظمها في الأوبريتات التي أبدعها، والقليل منها قدمها بأصوات مطربين بعيداً عن الأوبريتات. وتوزعت هذه الأغنيات ما بين أناشيد ومونولوجات وطقاطيق حسب حاجة المسرحيات.

ومن الأناشيد التي لحنها (بغداد)، (الشوق)، (لبنان)، (قَوْمي)، (الحرية)، (الراية)، (وطني)، (الكلمة)، (يابلبل الأوطان غرد)، (وطني إني أفديك بدمي)، (سورية الجميلة)، (يا بلاداً في جبين الشرق)...

أما المونولوجات التي لحنها، فتوزعت ما بين مونولوجات طربية مثل (نبئيني يا حمامة)، (سكن الليل)، (أيها العصفور)، (كفاية وعدك)، (نجمة الليل)، (حرام يا عين)، (حامل الهوى تعب)، (اذكريني)، (الزهور)، (أيها الغزال)، (أتت هند تشكو)... والنوع الآخر مونولوجات ناقدة ومنها (يا بنت البلد)، (شبان اليوم)، (ابن الموضة)...

ولحن عدداً كبيراً من الطقاطيق الجميلة التي منها (نويت أسيبك خلاص نويت) التي اشتهرت بصوت صباح فخري، (وحياة عيني ما أميل للغير)، (يا زمان مش كفاية)، (طوّل بالك)، (زفة العروسة)، (يا زمان الشباب)، (يا ورد يا فل)، (الدنيا دي

ضحكة ولعبة)، (يا مارحت ويا ماجيت)، (ياعصفورة الجنة)، (الليلة ليلتي)، (بالتكسي يجري يجري)، (بالذمة يا أفندية)....

❖ مؤلفاته الموسيقية:

وفي التأليف الموسيقي، وضع كميل شامبير عدداً كبيراً من المقطوعات الموسيقية التي من أشهرها (رقص الهوانم). ومن مؤلفاته الموسيقية الأخرى (رقص مصري)، (رقص بلدي)، (رقص الغندورة)، (الزهرة الذابلة)، (الخيّال والمجرم)، (ابنة الوادي)، (غروب الشمس) (دمعة فوق القبور)، (الصباح)، كما وضع العديد من المارشات منها (الملك فؤاد)، (الملك فيصل)، (سوريا)، (المقطم)، (الاتحاد)، (النهضة)، (الاتحادُ)..وسجل على أسطوانات الكثير من التقاسيم على آلتي البيستون والبيانو من مقامات موسيقيةمختلفة. وصدرت أعماله هذه في الكثير من الأسطوانات لشركات أوديون وكرامافون وكولومبيا. وزاد عدد هذه الأسطوانات عن مئة أسطوانة، منها اثنتان وستون أسطوانة لشركة أوديون وحدها.

وفي البحث الموسيقي وضع كتاباً بعنوان (أصول تركيب الأنغام).

المراجع

١ - السماع عند العرب - مجدي العقيلي - الجزء الثالث. - دمشق.

٢ - موسوعة أعلام الأدب والفن- أدهم آل الجندي - دمشق ١٩٥٤.

٣ - مجلة الضاد- أيلول- ٢٠٠٢

٤ - الموسيقى في سورية- عدنان بن ذريل - دمشق - وزارة الثقافة ١٩٨٧.

٥ - برنامج حفل تأبين كميل شامبير في الذكرى الأولى لرحيلة عام ١٩٣٥.

❖ ❖ ❖

الغربة والاغتراب في الأدب العربي المعاصر

إبراهيم الصعبي(*)

الغربة التي نعنيها غير النوى والبعد عن الأهل والديار والأحبة، غربة الذات وشعورها بالبعد عن واقعها، أو هو قد بعد عنها فشعرت بقلق وحزن نتيجة للتصادم الحضاري وكثرة المتفننين في القول وتقليد الآخرين، وعلى أية حال فقد تقترب هذه من تلك، وبذلك فإن الغربة قد تكون داخل الوطن، وقد تكون في البعد عنه، وقد تكون داخل الإنسان. إن الإنسان الذي يفكر داخل مجتمعه ويعد نفسه جزءاً منه يطرح سؤالاً ملحاً مؤداه: هل تناول الأدب الحديث غربة الإنسان في هذا العصر؟ وللإجابة عليه، أقول: مع أنني من أولئك الذين يحذرون الجزم،

(*) ناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

إلا أنني أشق أن أدبنا الحديث لم يتناول ما يعنيه السائل لانتفاء (النحن) وظهور (الذات) عند معظم المفكرين، وهي (ذات) موغلة في الإبهام، فقد تكون رمزاً للأمة أو حتى للأشخاص المحيطين بهذا المفكر أو ذاك، ولكنها على أية حال (ذات) وليست بنحن، ومن هذا المفكر الشاعر، ولذا لم يعد الشعر ديوان العرب كما كان لكثرة المزاحمات، كما لم يعد الشعر ترجماناً حقيقياً لمجتمع.

إننا إن أخذنا الأديب كشريحة للمفكرين العرب، فإننا لا نجرؤ على محاسبته، فنطالبه أن يكون اجتماعياً بقدر ما نطالب الأدب الذي ندرسه أو نتعلمه أو نقرأه أن يكون قريباً من المجتمع، فيناقش همومه وأحزانه بصورة واضحة. إن الأديب الحق هو من يضع نصب عينيه دائماً الظروف التي تحيط به «إذ إنه لا يمكن أن يجرب الحياة دون أن يضطر إلى التفكير في المشاكل الإنسانية الجوهرية..» (1). كما أن الأدب العظيم «هو الذي يتأمل العلم والإنسان، وهو الذي ينظر بعين يقظة إلى المجتمع الإنساني..» (2) ولذا ومن خلال هذا المنظور نجد أن السؤال المطروح قد كان ملحاً إلى درجة التأزم النفسي من خلال طرحه.

مرآة المجتمع

إننا إن فتشنا في أدبنا في هذا العصر الذي كثرت فيه المشكلات المحيطة بالإنسان في أي مكان نجده قد انزوى في معظمه، ذلك لأن مبدعه أو قائله أو كاتبه لم يعد كالمرآة العاكسة التي تعكس لنا مافي المجتمع وما يشعر به من سعادة أو حزن، وما فيه من قلق، وما يشعر به الإنسان فيه من غربة وبعد. إننا لا نقصد ذاك الشاعر الذي تناول في شعره القصائد الوطنية الملتهبة، ولا الشاعر الذي يصف لنا الطبيعة من حولنا حتى إن جعلها رمزاً، ولا الشاعر الذي يتجه للمدح أو للرثاء أو للغزل.. إننا نقصد الشاعر والكاتب الذي يناقش القضايا الاجتماعية الملحة:

- كقضية الازدواج اللغوي التي نعاني منها في هذا العصر.
- وقضية الشعور بالدونية أمام الزحف الفكري الآتي من الغرب والشرق على حد سواء.
- وكقضية الغربة وشعور الإنسان بوجود فجوة بينه وبين من يدعي الثقافات المتعددة، وكذا بينه وبين مجتمعه الذي يعيش في وسطه.
- وكقضية اصطدام الحضارات وما ينتج منها من اضطراب في العادات والتقاليد، وضعف في اللغة، وظهور اللحن مشكل لافت للنظر، ودخول عادات زائفة داخل المجتمع- أي مجتمع، وفوق هذا وذاك، الذهول الذي يصيب المجتمع من كل ما سبق.

إننا هنا لا نحاكم الأديب وأنه ينبغي أن يكيف أدبه حسبما نريد أو يريد مجتمعه



وبالتالي نصادر رؤاه وذاتيته الخاصة به، ولكننا ندعوه أن يجعل رؤاه الذاتية ممثلة للمجتمع الذي حوله وألا يغرق حول ذاته فينزوي، وبالتالي نجده في واد، والمجتمع في واد آخر، وهذا هو الكائن للأسف. إننا نقر أن مجتمعنا العربي قد تطور تطوراً ملحوظاً، فقد تفتحت أبوابه أمام الآخرين، وهذا واقع فرضته الحياة عليه، إذ إن العزلة في هذا العصر تعد من المستحيلات، فالعلم أصبح بيتاً لا قرية يعيش فيه أكثر من جنس، وفيه أكثر من لغة وعادة ومذهب عقيدي، وهذا كله «يخلق صعوبة» [٣] أمام المفكر بشكل عام والأديب بشكل خاص، فالتقاليد غير ثابتة، واللغة غير ما كان عليه الأجداد، والإنسان غير الإنسان الذي كان يعيش في عصور سابقة حتى منذ عهد قريب.

مشكلات الحضارة

إننا في مجتمعنا العربي نعاني من مشكلات عديدة كانت الحضارة الجديدة الأساس في ظهورها، وبالتالي عمت المجتمع ومنه الشاعر والكاتب، ومن هنا فإنني أتساءل أين هذا الشاعر وذاك الكاتب من هذه المشكلات؟.. لماذا لم يكلف نفسه، فيسألها في يوم من الأيام: أين مكاني من مجتمعي وما هو فيه؟.. إنه إن سأل نفسه ذاك السؤال وجده يتحول بطريقة طوعية في عقله إلى قضية تزلزل

أعماقه[٤] فتتحول ذاته إلى قنبلة متفجرة بالعطاء وبالنتاج الذي يعكس المعاناة التي يعيشها هو ومجتمعه. إن الشاعر أو الكاتب إذا شعر أي منهما بالقلق والحزن والاضطراب نجده يترجم ذلك في نتاجه كما هو عند معظمهم، لكنها ترجمة ذاتية تبتعد عن المجتمع، وبذلك فإننا إن قرأنا ذلك الأدب نجده أدباً ذاتياً، وبالتالي فإن الدراسات التي تدور حوله قد ركزت على الذاتية عدا بعضها التي تجعل من الشاعر رمزاً، ولغته أنموذجاً!!.. إننا في الواقع وبالذات في أيامنا هذه نفتقد للأديب الذي يعيش مع مجتمعه قلباً وقالباً، وبذلك فنحن نبحث عنه ولا يعني ذلك أننا نصادر عواطفه الخاصة[٥]، لكننا ندعوه أن يلامس شفافية مجتمعه، فيجعل ذاته صاغرة أمام كل ما يحيط به، إنني في الواقع أتمنى من الأديب الذي يعيش عصرنا أن يكون كالأديب الأندلسي، ذلكم الذي تلاشت ذاته أمام مجتمعه، إن تحدث عن ذاته، فكأنه يتحدث عن مجتمعه، وبالعكس أيضاً، إذ أصبح المجتمع في تلك البلاد هو الأديب، والأديب هو المجتمع.

حياة الأدب

إن من المتوجب أن يكون الأدب ذا صلة وثيقة بالحياة[٦]، وإذا لم يكن كذلك فإنه لن يسلم من الشوائب والغثاثة والتخليط[٧]، وهذا في الواقع قد أدى إلى كثرة من يدعي الأدب لأنه لا يهتم بمجتمعه قدر اهتمامه بكثرة القراطيس التي يكتبها، مكرراً بعض الكلمات ليرتاح لها القارئ البسيط مستأنساً لما فيها من رنين الأجراس التي تدوي في ثناياها، و «لكنها في الحقيقة كالطبل الأجوف لا تدل على شيء ولا تصوب إلى هدف..» [٨].

إننا نتمنى من الأدباء- خاصة الشعراء منهم، لما للشعر من حضور- العودة إلى محاكاة ذواتهم ومساءلتها لتدرك في النهاية أن الشعر ما هو إلا صورة ناطقة (٩) للواقع والحياة حتى مع كثرة الوسائل المزاحمة التي جعلت من الشاعر يعيش في زاوية خلفية، وكذلك الكاتب، إن الأديب إن أدرك ذلك، فإننا سنجد أدباً نردده على كل لسان، ونقرأه بل ونتفاعل معه كتفاعلنا مع قصيدة (حافظ إبراهيم) في اللغة العربية، ومع الشعر الأندلسي الذي كان مزعاً من القلب ومن الفؤاد فكان وثيقة تأريخية أدبية فكرية منها نقف على حياتهم، ونعرف ما دار في زمانهم. ومن هنا، نقول: هل شعرنا يعد وثيقة اجتماعية أم فردية؟ وهل أدبنا يعد وثيقة تاريخية فكرية لما نحن فيه؟ إن بإمكاننا أن نقول: إن الفردية غلبت على فكرنا وعلى أدبنا في هذا العصر، وهي فردية غلبت عليها الكآبة، وظهر عليها القلق، وبدا فيها الحزن، وسيطر عليها الغموض، على أن هذا لا ينفي اجتماعية الأدب عن بعض الأدباء في عالمنا العربي، لكنهم لا يقاسون بمن غلبت عليهم الفردية، ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نقول أن أدبنا يعد وثيقة لما نحن فيه بكل فئات المجتمع

المتعددة والمتنوعة، عدا بعض الشعراء الذين ناقشوا بعض المظاهر الاجتماعية التي ظهرت في المجتمع في بعض قصائدهم، كالشاعر العميد محمد حسن العمري [١٠]:

مر من جانبي يجر إزاره

حاملاً بين إصبعيه سيجارة

قائلاً بلسان حاله المتعالي

أنت لا تستسيغ عيش الحضارة

عيش أهل الحضارة عيش لين

لم تذقه.. ولم تشم بهاره

عصر ميري وعصر سوزان أضحى

عصرنا، مالنا بليلى وساره؟

إن الشعر العربي القديم «قد حمل في ثناياه جميع أشكال الانفصال والتوجه الشمولي الذي يحمله الفكر العربي [١١] دون أن يمس التفاصيل، ولذا فنحن لا نتوقع في هذا العصر أن نجد ذلك الشعر الذي يتناول حياتنا بالتفصيل، بقدر ما يستند على رؤى خاصة يتوكأ من خلالها على الماضي والتراث، ومن ثم مناقشة الواقع لنرى من خلاله المجتمع الذي نعيشه ونعاصره بكل همومه وأفراحه. إن واقع الكاتب والشاعر في هذا العصر غير واقع الشاعر والكاتب في العصور السابقة، ولذلك نجد كاتباً يكتب في مقالته أو في مقامته أو في قصته أو في رسائله مشكلاتنا بطريقة واضحة جلية كما هو عند (الهمذاني) الذي عرى المجتمع العباسي في مقاماته، كما أننا لا نملك شاعراً يعكس همومنا في قصيدته بقدر ما يعكس همومه وأحزانه الخاصة.

الذات والعزلة

إن الكثير من المبدعين في هذا العالم قد تقوقع حول ذاته، ولذلك لم يعد فكرنا بقدر ماهو منصب على الفردية الموغلة، وإذا كان هناك من الدارسين من يحاول إخراج هذا الأديب أو ذاك من عزلته وذلك من خلال استخدام وتطبيق بعض الرؤى النقدية الجديدة، فإن ذلك لن يقدم ولن يؤخر، فالذات هي الذات حتى لو قلنا: إن فلاناً من الشعراء كان يمثل رمزاً لأمته أو لواقعه أو لمجتمعه. إننا في هذا العصر نعاني من الضعف أمام الزحف الثقافي الوافد من الشرق والغرب على حد سواء وإن اختلفت أشكاله وتنوعت أساليبه، ولذلك تجدنا في فكرنا نهرب من مواجهة الحقائق [١٢] ربما خداعاً للنفس، وربما انهزامية وشعوراً بالدونية.. ولو لم نهرب، لأدركنا أن الشاعر والناثر لا بد أن يتلاحما مع المجتمع فلا بد أن يكون وجدانهما موصولاً بوجدان مجتمعهما [١٣] على أن هذا الوجدان الذي يملكه الأديب لن يتفاعل مع المجتمع إلا إذا كان يعاني مما يعانيه مجتمعه، فالأدب يتولد عن معاناة حقيقية غير معاناة الفرد ذاته، وهي تلك المعاناة التي يعاني منها المحيط الذي يعيش فيه الشاعر والكاتب.

إن الأدب الحقيقي لن يظهر على يد أناس بعيدين عن كل هذا، ولو كان ذاك لما وجدنا في الفكر العربي شاعراً ولا ناثراً، فقد تولد فكر أولئك من معاناة شعروا بها، ومن ثم عالجوها في إبداعاتهم لتمثل تلك المعالجة فئة أو شريحة من المجتمع عانت مما عانى منه هذا الأديب أو ذاك، وبتنوع المعاناة يتنوع العطاء... إن ذلك لم يكن في الفكر العربي فحسب، بل أيضاً في الفكر الغربي، فمن كان قلقاً في ذلك المجتمع، فإنه سيجد في أدب (لوكريس) و (جان جاك روسو) مجالاً للحديث عن قلقه، ومن كان عاقراً، فإنه سيجد في أدب (كيير كيغارد) متنفساً، ومن كان يعني من علة العاهة فإنه سيجد في أدب (ليوباردي) الأحدب متنفساً أيضاً، ومن كان (أعمى) يقرأ أدب (هومير)، ومن كان يعاني من الهلوسة يقرأ أدب (فلوبير) [١٤] وهكذا تنوعت النتاجات بتنوع المعاناة. نحن لا ندعو لمفكرينا بهذا، بقدر ما ندعو لهم بالسلامة، لكننا ندعوهم للتفاعل مع المجتمع بشكل عام، لأننا لم نر منهم ما يعبر عن واقعنا وعن حياتنا الحاضرة بقدر ما نرى منهم الدخول في صراعات جديدة أدت إلى ظهور معارك أدبية تغلب عليها المهاترات، ولذلك فهي لا تجدي ولا تنفع، بل إنها قد تؤدي إلى الشكوك فيما هو كائن من ذلك الفكر. وهذا في الواقع من الأمور التي صرفت المفكر عن تفاعل الحقيقي مع حياته الخاصة والعامة، كما هو واقع أدى إلى ظهور الثلية التي جعلت الأديب الحق ينزوي حول ذاته، كما أدت إلى ظهور الكثير ممن يدعي الأدب.

تساؤلات أخيرة:

وبعد، فما دمنا أمام هذا الواقع، فإنني أقول:

❖ هل لنا من أديب يذهب إلى الشارع العام في أي بلد عربي فيرى الناس وواقعهم فيأتي بنص يصور لنا أحوالهم؟

❖ وهل لنا من أديب يذهب إلى المستشفيات فيرى الغربة بعينها في أي مستشفى من خلال استخدام أنواع اللغات، والضرب باللغة العربية صفحاً، حتى الأطباء العرب يكتبون الوصفات الطبية باللغة الإنكليزية. وذلك من خلال المحاورة.

❖ وهل لنا من أديب يكتب لنا قصيدة أو قصة تنذر بخطر كثرة العمالة في البيوت الخليجية خاصة، وأن في ذلك خطراً على الأطفال وتربيتهم، ولغتهم، بل حتى على فطرتهم..؟

❖ وهل لنا من أديب يناقش ظاهرة الضعف في اللغة، وأننا قد أصبحنا نتقن هز الكتوف والأعناق، و (أنت فيه يروح، وأنت فيه يجيء..)

❖ وهل لنا من أديب يناقش تفشي الثلية عبر صحافتنا من المحيط إلى الخليج؟

❖ وهل لنا من أديب يناقش همومنا

وقضايا أمتنا أمام هذا الصراع في كل شيء؟

❖ وهل لنا من أديب يناقش في إبداعاته غربتنا..؟

❖ وهل لنا من أديب يناقش من يشعر بفوقيته لأنه قد حفظ بعض الحروف باللغة الأجنبية؟

❖ وهل لنا من أديب يناقش من يشعر بفوقية الفكر الأوروبي أما فكرنا، فنجده يدعو لإتقان لغة أولئك، وما درى أن أصل فكر أولئك من فكرنا؟

❖ أخيراً.. هل لنا من أديب يناقش كل ذلك بلغة واضحة لا التواء فيها ولا غموض؟

قال (ابن الرومي) [١٥]:

يا أيها الهارب من دهره

أدرك الدهر على خيله

وقال والد (ابن الأبار) [١٦]:

ومن عادة الناس أن يسألوا

عن الحال في كل خير وشر

فكل يقول بخير أنا

وعند الحقيقة ضد الخبر

إن واقعنا أيها الأدباء مؤلم، فهلا تنبهتم؟؟ أرجو أن يكون ذلك، والله المستعان، وهو الموفق لما فيه الخير والسداد.

١- من كتاب: الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، ص ١٥١.

٢- من السابق، الصفحة نفسها.

٣- من كتاب: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص٣٠٩.

٤- انظر: كتاب حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، ص ٢٠٠ وما بعدها.

٥- انظر: كتاب قضايا الشعر المعاصر، ص٢٩٨.

٦ و ٧ - من مقالات حسن سرحان، ص٢٢ نقلاً من كتاب: الأدب السعودي المعاصر في الكتب المدرسة، ص١٦٨.

٨- من الكتاب الأخير، الصفحة نفسها.

٩- انظر: كتاب (الإبداع)، ص٤٧.

١٠- من ديوان «شروق الشوق»، ص٤٥.

١١- من كتاب: دراسات في نقد الشعر، ص١٣.

١٢- انظر: كتاب: كارثة العالم الإسلامي - مأساة النزيف البشري وهجرة العقول، ص١٦٠ - ١٦١.

١٣- انظر: بين الأدب والنقد، ص١٣٩.

١٤- انظر: كتاباً عنوانه (دفاعاً عن الأدب)، ص١٥، ١٦.

١٥- انظر: الحلة السيراء، ص١٥.

❖ ❖ ❖

حوار العدد

حوار مع

بسام كرد علي: أول سوربوني سوري

إعداد : عادل أبو شنب

حـــوار العـــدد

٢٩٦

بسام كردعلي: أول سوربوني سوري

حاوره: عادل أبوشنب(*)

عليا -١-

كل مساء ، في الخامسة بعد الظهر تتوقف سيارة خاصة أمام مقهى (الروضة) في شارع العابد القريب من (البرلمان)، تقودها سيدة وينزل منها رجل وقور يمشي بحذر لئلا يقع، يدخل المقهى، ويمضي نحو طاولة بعينها فيجلس عليها، ويجيئه النادل بكأس من الشاي، يحليه بالسكر، ثم يخرج من جيبه كعكة صغيرة ، يروح يقضمها مع الشاي.

إنه بسام كردعلي.. الذي يقال إنه بلغ المئة من عمره، مدّ الله بعمره،أكثر، وهو أول سوري يحمل شهادة من جامعة السوربون الفرنسية على ما أعلم.

(*) أديب وقاص سوري.

شهادة من السوربون

كنت أعرف الرجل منذ القديم، وكنت أعرف أنه يملك شهادة من السوربون في التاريخ وأخرى في الجغرافيّة ، لكنني لم أكن أعرف أنه ألّف كتباً في تاريخ وجغرافية البلاد العربية والعالم، وأنه توقف عن التأليف عام ١٩٤٥م ،أي قبل ستين سنة وأكثر.

عنّ لي أن أحاوره ، فهو من أقدم المثقفين السوريين أصحاب الشهادات العليا، إضافة إلى كونه ينتمي إلى عائلة دمشقية عريقة.

- متى ولدت؟

- عاهدت نفسي ألا أفضح عمري.

ابتسم فابتسمت، ربما كان معه الحق، فالطاعن في السن يجب أن يخفي عمره.

- متى نلت شهادة من (السوربون)؟

- عام ١٩٣٣م.

- هل ذهبت إلى فرنسا مباشرة بعد البكالوريا؟

- كلا، نلت البكالوريا ثم شهادة الحقوق من الجامعة السورية، ثم سافرت إلى باريس لاستكمال تحصيلي العالي.

- من الذي أوفدك؟

- ذهبت ببعثة نظمها الانتداب الفرنسي على سورية.



- لأنك ابن كردعلي، وعمك العلامة الشهير محمد كردعلي؟

- لأنني كنت الفائز الأول في مسابقة، وكنت متقناً للغة الفرنسية كأنني مولود في فرنسا، وليس للأسباب التي ذكرتها.

المؤلفات

- كم استغرقت دراستك في السوربون؟

- أربع سنوات.

- إذاً سافرت إلى باريس عام ١٩٢٩م.

- نعم.

- بالبحر؟

- بالبحر.

- لماذا اخترت دراسة التاريخ والجغرافية؟

- يستهويني هذا ن العلمان، أخذت ثلاث شهادات في التاريخ وشهادة في الجغرافية، أي شهادة في كل سنة من سنوات الدراسة.

- عدت لتدريس العلمين في مدارس وثانويات دمشق؟

- درستهما في ثانويات العاصمة لكنني ألفت كتباً في التاريخ والجغرافية، ربما هذا هو وجه الفائدة التي جنتها البلاد من دراستي.

- مثل ماذا هذا الكتب؟

- تاريخ العالم ، الجغرافية التجارية، تاريخ الإسلام، حضارة الغرب.

- وغيرها؟

- تاريخ العرب.

- كم كتاباً أصدرت؟

- ستة أوسبعة كتب، باتت مراجع.

- أهي كل ما ألفت وطبعت؟

- نعم . لم تكن المدارس تعرف كتباً مؤلفة من هذين العلمين بالطريقة الغربية ، فكانت كتبي من أوائل الكتب المؤلفة فيهما، وباللغة العربية.

- هل تتقن اللغة العربية؟

- أتقنها جيداً.

- لماذا؟

- لأنني نشأت في بيت يعنى بالأدب واللغة العربية ، عمي محمد كردعلي، علامة مشهور، له كتب عديدة في بلاد الشام وفي دمشق خاصة، ألم تقرأ «خطط الشام»؟

- قرأته.

- ألم تقرأ كتاباً صدر في القاهرة عن «دمشق»؟

- قرأته أيضاً ، وقد أصدرته سلسلة كتب (اقرأ) على ما أذكر.

- كتبه عمي.

من الطب إلى الصحافة

كنت أعرف أن عمه محمد كردعلي كان وزيراً للمعارف في أوائل الحكم السوري، أيام الانتداب، وكان رئيس المجمع العلمي العربي (الذي عرف فيما بعد باسم مجمع اللغة العربية) وهو الذي أسسه .

سألته:

- تتحدث عن عمك؟ ألا تحدثني عن والدك أحمد كردعلي؟

- كان أبي طالباً في كلية الطب في الجامعة الأميركية في بيروت عندما

استدعاه أخوه محمد، وعهد إليه بإدارة جريدته (المقتبس) فترك الطب مرغماً، وانهمك في العمل الصحفي، وضاعت عليه مهنة الطب.

- وأنت؟ لماذا لم تعمل في الصحافة، مثل عمك وأبيك؟

- طلبني نجيب الريس لأعمل في جريدته (القبس) لكنني رفضت، كنت متجهاً نحو التاريخ والجغرافية، فلم أرد أن أغير اتجاهي..

- كتب وخرائط..

- كنت أعرف أن بسام كردعلي عمل في التدريس مثل الذهاب إلى فرنسا، وحتى يزيد دخله قليلاً عمل مدرساً في مدارس حمص، لكنه لم يقو على كبح جماح رغبته في السفر لتلقي العلم من أشهر معلم علمي في باريس، بل في العالم، وكنت أشك في كونه الأول بين حملة الشهادات السوريين الذين درسوا في (السوربون). فتجرأت وسألته:

- أكنت أول من حمل شهادة من السوربون حقاً؟

ونظر إليّ نظرة عتاب، كأنه كان يريد أن يقول :(ألم تصدقني؟) وقال:

- كنت الأول من حملة شهادات السوربون في سورية، في التاريخ والجغرافية؟

سألته :

- هل استفدت من شهاداتك؟

- أجل، درست المادتين، وألفت فيهما للطلاب والتلاميذ ورسمت خرائط لسورية، وللبلاد العربية، وللعالم.. لم تكن معروفة من قبل، وقد انتشرت خرائطي وحددت معالم الوطن العربي، في وقت لم تكن الخرائط متداولة على نطاق واسع، وكانت البلدان معروفة بأسمائها غير معروفة بأماكنها في أذهان المواطنين.

البنات أكثر حناناً

لم تكن رحلته الأولى إلى «سوربون» باريس الوحيدة، فقد ذهب عدة مرات إلى فرنسا، بعد ذلك، خاصة وأنه تزوج سيدة تركية أنجب منها ثلاثة أبناء ذكور، واحد منهم يعمل طبيباً الآن في نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، والثاني يعمل في دولة الإمارات العربية المتحدة، وقال إنه يعمل على تحلية الماء المالح، والإماراتيون يحبونه ويقدرون فضله، والثالث توفي في الأردن، بعد أن قاتل إلى جانب قوات المقاومة الفلسطينية في صراعها ضد قوات السلطة الأردنية.

- أليس لديك بناتاً؟

- لم يرزقني الله بنات مع أنهن أكثر حناناً من الصبيان.

- وأمهن؟

-أمهن، تلك السيدة التي تحملني كل عشية بالسيارة إلى المقهى.

- أهي تركية واسمها السيدة توركان؟

- أجل.

- مارأيك بفرنسا؟

-كانت سلطة انتداب في سورية، لكنها..

ونظر إليّ نظرة متفحصة ، قبل أن يتم كلامه قائلاًبجرأة من يقرر أمراً:

- لكنها ، في وجه من الوجوه ، أفادت سورية كثيراً.

- في أي وجه؟

- أنشأت نظامي الطابو و«الكاداسترا» مثلاً

- قبل احتلال فرنسا لسورية، ألم يكن هذان النظامان قائمين؟

- لم يكونا ، كانت الأراضي تسجل لأصحابها دون أوراق طابو، وفرنسا هي التي نظمت عمليات تسجيل الأراضي والعقارات ، بموجب صكوك تحفظ حقوق ملاكها ، مما عد من الإنجازات.

الكتب المؤممة؟!

كان لبسام كردعلي شقيق اسمه عبد الرزاق كردعلي، توفاه الله قبل فترة ليست بالقصيرة ، وكان من ظرفاء دمشق. وقد عمل مديراً لمصلحة الحدائق في محافظة دمشق، وهو الذي أهداني في مرحلة من مراحل العمر كتاب عمه «خطط الشام»، وعن طريقه عرفت أسرة كردعلي الكردية الدمشقية، فقد حدثني كثيراً عن هذه الأسرة وعن عمه وأبيه وأخيه، حامل الشهادة من (السوربون)، فلما تعرفت ببسام كردعلي كنت كمن يتعرف على صديق ، لكن هذا الرجل ضنين على الصحافة لا يعطيها إلا «من الجمل إذنه»، كما يقولون، وهذه المعلومات التي قدمتها في هذا الحوار استدعت مني أن استنطقه ، فكان نطقه مقنناً، كأنه الذهب.

كنت أريد أن أعرف شيئاً عن كتبه الستة أو السبعة التي ألفها في مرحلة من مراحل شبابه، فلما سألته عنها ، قال:

- هي كتب مدرسية، لكنها في وقتها كانت كتباً تسد حاجة القراء والمثقفين والمكتبة.

- هل لديك نسخ منها؟

- لدي.

- أين؟

- في بيتي، إنني أملك من كل كتاب نسخة واحدة عزيزة.

- ألن أستطيع رؤيتها؟

- ليس لدي سوى نسخ وحيدة، فإذا فرطت في إحداها ضعت وضاعت!

- ألك تجربة في هذا الصدد؟

- أجل.

- مع من؟

- مع الدكتور المرحوم حافظ الجمالي.

- ماذا جرى؟

- استعار نسخاً من كتبي، وأطال في الاحتفاظ بها، فلما طلبتها منه، قال إنها موجودة بين زحمة الكتب في مكتبته، ومن الصعوبة أن يعثر عليها، لهذا قررت ألا أعير كتبي لأحد، خاصة وأنني لا أحتفظ منها الآن إلا بنسخة واحدة من كل كتاب.

- لا بد أنك استفدت من هذه الكتب في وقتها.

- استفدت، لكنها أممت.

- ماذا تقول؟

- أممت.

- من أممها؟

- السلطة السورية.

- متى؟

- بعد قيام الثورة.

- لماذا؟

- أكبر الظن أنها عدتها ثروة قومية، تجب المحافظة عليها.

- وانقطعت أنت عن الكتابة.

- ليس بسبب التأميم، ولكن بسبب أنني قلت ما كان علي أن أقوله في هذه الكتب.

تنظيم الإصدار

كانت فكرة التأميم التي ذكرها من أغرب ما سمعته من المثقف السوري السوربوني «بسام كرد علي» ولم أجد تفسيراً لهذه الفكرة إلا بفكرة جديدة، وهي أن نشوء وزارة للتربية، تعنى بالتدريس وتنظيم إصدار الكتب المدرسية هو وراء عدم السماح للمؤلفين بإصدار كتب على هواهم، إذ لم يعرف أن كتباً أممت لا في عهد الثورة ولا قبلها ولا بعدها، لكنني احتفظت بفكرتي ولم أجهر بها أمامه، غير أنني بقيت متعطشاً لرؤية ولو كتاب واحد من كتبه.

- ألا يمكن أن أرى كتبك أو حتى واحداً منها على الأقل؟

وقال حاسماً الموضوع مقاطعاً:

- لا يمكنني أن أفرط بالنسخ الوحيدة من كتبي، قد تجد نسخاً منها في وزارة التربية.

جبنت عن اقتراح الذهاب إلى بيته، فقلت:

- صف لي هذه الكتب.

قال:

- لا سبيل إلى وصفها، الوصف لا يكفي.

قلت:

-بكلمة أو كلمتين

قال:

- كتب التاريخ تتحدث عن تاريخ العالم ، وعن تاريخ الإسلام، وعن تاريخ الدول العربية.

- وكتب الجغرافية؟

- تتحدث في جغرافية البلدان، مع خرائط رسمتها بنفسي، هذا كل شيء..

هذا الزاهد

والواقع إنني وجدته زاهداً في الحديث عن نفسه وعن كتبه وعن حياته العامة والخاصة وأنه يؤثر ، وقد بلغ هذه السن أن يكون بعيداً عن أضواء الصحافة واللقاءات، وقد نفر مني نفرة ملحوظة عندما قلت له إنني أريد أن أسجل آراءه وأنشرها في الصحافة وفي مجلة (المعرفة) تحديداً، قال:

-سلط أضواءك على من يستحقون.

قلت:

- أنت واحد ممن يستحقون.

قال:

- واحد من الجيل الجديد المؤمن بالإعلام ،هذا ماقصدت قوله.

سألت:

-ألست أنت مؤمناً بالإعلام؟

قال مغيراً الحديث:

- لك أسلوب مميز ، أنت تكتب بحرفية.

عرفت أنه لا يريد أن يستمر في الحديث، خاصة وأنه قال لي مبتسماً:

-أظن أن أصدقاءك يطلبونك.

كان أصدقائي في مقهى الروضة ينتظرونني بالفعل، لكنهم لم يلحوا في طلبي، فلماذا يريد التخلص مني؟ وهل محاورتي له أزعجته إلى حد أنه يلح علي أن أكف عن متابعة هذا اللقاء؟

قدرت، بيني وبين نفسي، أن رجلاً قد طعن بالسن إلى هذه الدرجة لم يعتد في تكوينه الصبر على سماجة الكتّاب والصحفيين والإجابة على أسئلتهم، فقررت أن أنسحب، وقمت.. لكنني تلكأت قليلاً، فمثل هذه اللقاءات لا تكون لقاءات بحق إلا إذا خلدت بصورة .. كنت أريد صورة لبسام كردعلي بأي شكل.

سألته:

-أمعك صورة لك؟

حدجني بنظرة ، وقال:

-وصورة أيضاً؟

ابتسمت، قال:

- لاأحمل صوراً قط.

قلت:

-سأصورك ..لاحقاً.

كان يريد الخلاص مني، فقال:

-صورني.. لاحقاً (صوره الزميل جورج عشي بعد أيام)

كتبه وصوره

سلمت وتركته، فجاء إلي النادل، وفي فمه كلام كثير. كان يعرف كثيراً عنه، ومن فمه، فهو خلال الساعتين اللتين يبقى فيهما في المقهى يومياً يتحدث معه، وكم من مرة حدثه عن أمجاد الماضي، وعن خدماته التي قدمها لا في دمشق وحدها، بل في جميع أنحاء المحافظات السورية التي كان يذهب إليها مفتشاً للمادة التي أهلته ليكون واحداً من فرسانها في سورية، متوجاً بشهادة من أكبر جامعات أوروبا، وعندما استجوبته أفاد بما لم يخرج على نطاق المعلومات التي أوردتها في هذا اللقاء.

بقي لدي همّ أخير ، أن أعثر على كتب بسام كردعلي، وأن أصوره، والهمان ليسا بقليلين، لأن كتبه عزيزة عليه، ومن الصعوبة بمكان أن يفرط بواحد منها ولو لمدة ربع ساعة، ولأنه لم يعطنيَ صورة من صوره، ولن يمكنني من التقاط صورة له، كما أقدر.

ورحت أهتبل الفرضية لتحقيق أحد الهمين أو الاثنين معاً ، حتى لو التقطت الصورة خلسة، ودأبت على التواجد في الخامسة من بعد ظهر كل يوم وأجتمع به، خاصة بعد أن توصله زوجته بالسيارة إلى المقهى، وقد نجحت .

ظلال حضارته

كانت مناسبة هذا الحوار فرصة لي لأبحث وأدقق في حالة كثيراً ما وجدتها في أفواه عدد من المثقفين السوريين والعرب، بل والأجانب، وهي أن هؤلاء كانوا ينفون عن بلادنا وجود ظلال حضارية فيها، ويحاولون ربط التقدم بمنجزات قام بها الاستعمار بأشكاله القديمة (الانتداب في حالة سورية)، وقد وجدت أن هذه الظلال كانت موجودة ومتوفرة ، وتشكل حجماً حضارياً ، قد لا يقاس بالحجم الحضاري الغربي،لكنه حجم حضاري ذو شخصية شرقية، عربية،تتناسب وظروف البلاد التي بقيت طوال قرون بعيدة عن الحركة، قابعة في الجمود، حتى بدأ عصر النهضة ، وفيه تحرك كثيرون، بينهم بسام كردعلي.

إن بسام كردعلي الذي أتيح له أن

يسافر ويتعلم، وفي السوربون، قد اجتهد في تطوير البلاد، على الطريقة الغربية، فهو رائد من رواد النهضة، خاصة في علمي التاريخ والجغرافية، لكن البلاد لم تكن خلواً من نسائم التطور على الإطلاق، وعن الأساسيات.

إنني أحيي الأستاذ بسام كردعلي ، على ريادته في علمي التاريخ والجغرافية.

ملاحظات:

❖ علمت أن الأستاذ بسام كردعلي كان كريماً جداً مع شقيقه عبد الرزاق الذي ورث عن الأب مثل ماورث، فقد قدم له طابقاً في بناء في العمارة التي بناها في دمشق، دون مقابل.

❖ كان لأسرة كردعلي أملاك في قرية جسرين (في الغوطة) وفي حين كان بسام يتعاطى في أعمال الزراعة ، كان شقيقه لا يهتم بذلك.

❖ قد يكون الحق في أن بسام كردعلي كان أول سوري ينال شهادة من «السوربون» في علمي التاريخ والجغرافية من باريس ، لكنه ربما كان قد نال آخرون شهادات من « السوربون» في علوم أخرى، كميشيل عفلق، وصلاح الدين البيطار وغيرهم ،قبله أو بعده بقليل.

❖ بدا الأستاذ بسام ناشطاً في ذاكرته، لكن سمعه ضعف قليلاً ، مثل قدميه.

❖ ❖ ❖

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

مصر وكنعان وإسرائيل في التاريخ القديم

عرض وتقديم :
محمد سليمان حسن

متابعـــــات

٣٠٦

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين(*)

❖ **حلب عاصمة الثقافة الإسلامية:**

برعاية السيد الرئيس بشار الأسد انطلقت فعاليات الاحتفال بحلب عاصمة للثقافة الإسلامية من خلال مجموعة النشاطات الأدبية والفكرية والفنية والتراثية والسياحية التي تتواصل برامجها على مدى سنة ٢٠٠٦.

(*) كاتب وباحث في التراث العربي - سورية.

وقد جاء اختيار حلب عاصمة للثقافة الإسلامية بقرار من منظمة المؤتمر الإسلامي، نظراً لأنها تجسد أنموذج المدينة الإسلامية، بما لها من عمق تاريخي وغنى ثقافي وتنوع تراثي، جعلها تلعب دوراً مؤثراً على مختلف العصور وتشكل بمكوناتها الاجتماعية والروحية فضاء للتسامح والإخاء والتعايش المشترك، الذي يقوم على معين ثر قوامه الاغتناء من تراث الحضارات المتعاقبة وتلاقح الثقافات، وتمازج الشعوب في ميادين التجارة والاقتصاد والحياة الاجتماعية.

وفي سياق هذه التظاهرة كان برنامج حلب حافلاً بالنشاطات المتنوعة، التي تشمل إقامة ثماني ندوات مختلفة، تناولت محاورها موضوعات حضارية وأدبية وعمرانية واقتصادية وتنويرية، وقد ركزت محاورها الرئيسية على: الإسلام وحقوق الإنسان، حلب وحوار الحضارات، الحياة الفكرية والأدبية في بلاط سيف الدولة، النتاج العلمي والفكري لمدينة حلب عبر العصور، الحياة الاقتصادية لحلب عبر التاريخ، التراث الثقافي غير المادي لحلب في العصور الإسلامية، دور حلب في حركة النهضة في القرنين التاسع عشر والعشرين، فلسفة العمارة الإسلامية وحلب نموذجاً.

كما يتضمن برنامج حلب الثقافي تقديم ما يقرب من ١٥٠ محاضرة موزعة على مدار العام، وعلى مختلف المنابر والمراكز والمؤسسات الثقافية في مدينة حلب، تتناول موضوعات شتى في الميادين الثقافية والفكرية والتراثية لباحثين من سورية، وبعض البلدان العربية والأجنبية.

وإلى جانب ذلك فثمة العديد من المهرجانات الشعرية والقصصية واللقاءات الأدبية والإعلامية، كما يحتوي برنامج حلب بصفتها عاصمة للثقافة الإسلامية على طباعة أكثر من ١٠٠ كتاب حول حلب، وترميم وتأهيل أكثر من ٢٠ مسجداً ومبنى ديني وأثري وتراثي في حلب، لعل من أبرزها ترميم الجامع الأموي الكبير، الذي يقع في المدينة القديمة، الذي كان الخليفة الأموي سليمان بن عبد الملك قد أمر بإنشائه، وهو جامع مستطيل الشكل، طوله من الشرق إلى الغرب ١٠٥ أمتار، وعرضه ٧٧،٧٥ متراً من الجنوب إلى الشمال، وهو في طرازه المعماري وبزخارفه وفخامة باحته وأروقته يضاهي المسجد الأموي في دمشق.

ومن النشاطات الموازية التي تظهر مكانة حلب وتاريخها وطبيعة الحياة الفكرية والفنية والتراثية فيها إقامة العديد من معارض الفن التشكيلي والتصوير الضوئي ومعارض الكتب والمخطوطات والوثائق والأزياء والصناعات التقليدية،

والأطعمة والحفلات الموسيقية والغنائية، والأسابيع السينمائية والمسرحية، والنشاطات المتحفية، والزيارات السياحية والأثرية.

وما تجدر الإشارة إليه أن منظمة المؤتمر الإسلامي طرحت منذ سنتين مع المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم فكرة إقامة تظاهرة سنوية تقام في إحدى المدن الإسلامية بهدف إبراز وجهها الحضاري، وهويتها الثقافية، وقد وقع الاختيار الأول على مكة المكرمة التي جرت تسميتها عاصمة للثقافة الإسلامية لعام ٢٠٠٥.

ثم اختيرت حلب لهذا العام عاصمة للثقافة الإسلامية، كونها واحدة من أهم المدن الإسلامية التي تحتفظ بتراث تاريخي وعمراني، ورصيد ثقافي وعلمي وفني، وهذا ما أكدته الدراسات العلمية وشهادات الرحالة والمستشرقين الذين عاشوا في حلب أو مروا بها في مختلف العصور.(١)

❖ اليونسكو: اللغة العربية في المرتبة السادسة بين اللغات الأكثر تداولاً في العالم:

أعلنت منظمة اليونسكو في إحصائياتها لهذا العام، أن هناك لغة تموت كل سنتين من لغات الأقليات، التي لم يقدر لها أن تنتقل من المرحلة الشفوية إلى المرحلة الكتابية.

وقالت المنظمة في احتفالها باللغة الأم: إن عدد لغات الأرض يناهز ستة آلاف لغة، إلا أن نصف هذه اللغات مهدد بالانقراض، وبعضها يعاني حالاً من الاحتضار، وأضافت أن ٩٦٪ من هذه اللغات العالمية لا ينطق بها إلا ٤٪ من أهل الأرض، ناهيك عن أن ١٪ من هذه اللغات ماثل على شبكة الإنترنت، مما يعني أن اللغات المتداول بها "إلكترونياً" في العالم تحصى على أصابع اليدين.

وحلّت اللغة العربية في المرتبة السادسة بين اللغات الأكثر تداولاً، بعد الصينية والإنجليزية والأوردية والأسبانية والروسية، بينما احتلت المرتبة ١٨ بين اللغات الخمسين الأكثر بروزاً في الترجمة.

وقال المدير العام لليونسكو كويشيور ماتسورا إن اللغة الأم هي البعد الأساسي للكائن البشري، وأضاف: إننا نحيا في اللغة وبها، لذا فقد ارتأت اليونسكو أن يكون هذا اليوم مناسبة للتأمل في اللغات المهددة بالانقراض، وتقصي الأسباب الكامنة وراءه، والتحرك دولياً للحد منه ولتعزيز اللغات ـ الأم وإحياء لغات الأقليات التي باتت تعاني حالاً من الاستلاب العميق".

وفي سياق الاحتفال الذي أقامته اليونسكو بهذه المناسبة أكد كويشيرو ماتسورا أمين عام المنظمة: إن اللغة

مرتبطة بشكل وثيق بهوية الفرد، مشيراً إلى أنه حين تزول لغة، "تزول معها نظرة معينة إلى العالم"، وقال: إن لغة واحدة تزول كل أسبوعين.

من جهته اعتبر رئيس المؤتمر العام للمنظمة موسى بن جعفر بن حسن أنه "لا يجوز أن تزول هذه اللغات بفعل لغات أخرى، إنما يجب تحويلها إلى وسائل تعبير تتعايش وتتفاعل إلى جانب اللغات المهيمنة على الأرض، لكنه اعترف في الوقت ذاته أنه من الصعب مواجهة موجة العولمة، التي تضع الإنكليزية في المرتبة الأولى بين اللغات العالمية، لاسيما بفضل الثقافة الإنغلوسكسونية التي تتناقلها الأفلام والموسيقى.

وتحدثت الرئيسة السابقة لأيسلندا فيغديس فينبو غادوتير، وهي سفيرة نوايا حسنة لليونسكو عن مثال اللغة الأيسلندية التي باتت "مفرداتها، والأخطر من ذلك النحو فيها، متأثرين "بالإنكليزية، لاسيما بسبب البرامج أو الأفلام الإنغلوسكسونية التي تبثها المحطات الأيسلندية على نطاق واسع.

وأشار رئيس الأكاديمية الإفريقية للغات أداما ساماسيكو أن القارة الإفريقية التي "تضم ربع لغات العالم" هي المعنية الأولى، باعتبار أن ٨٠٪ من لغاتها شفهية فقط، وكان الاتحاد الإفريقي أعلن أن ٢٠٠٦ سيكون عام حماية اللغات في هذه القارة، حيث تبقى لغات القوى الاستعمارية السابقة (الإنكليزية والفرنسية والبرتغالية) هي المهيمنة في العديد من الدول.

وقال بن حسن: إن اليونسكو تدعم مشروع تشييد متحف في إيطاليا يطلق عليه اسم "مدينة الكلام" للحفاظ على ذاكرة الشعوب التي لها لغات غير مكتوبة، وتجنب "زوالها كما لو أنها لم تكن أبداً"، وقد يبصر هذا المتحف النور بالقرب من مدينة تورينو بعد عام ونصف العام، وبمناسبة اليوم العالمي للغة الأم، عرض للمرة الأولى فيلم وثائقي حول المشاكل اللغوية التي تواجهها الأقليات في العالم، ويظهر هذا الفيلم بعنوان "أصوات العالم" كيفية زوال أكثر من ٩٠٪ من لغات السكان الأصليين في استراليا، كما يعرض معاناة اثنية التوتوناك في المكسيك التي بدأت بفقدان لغتها وتقاليدها، حيث يظهر في الفيلم كيف أن جدة لا تتكلم إلا لغة التوتوناك لا يمكنها التواصل مع أحفادها الذين لا يتكلمون إلا الإسبانية التي يعتبرونها لغة عصرية ضرورية للدراسة أو لإيجاد عمل جيد، كما يتحدث الفيلم عن خجل البعض من تكلم لغة أقلية يتم احتقارها أحياناً، لاسيما في الصين وتايلاند ولاتفيا حيث اللغة الليفونية زالت تقريباً بالكامل اليوم.(٢)

*** نشاطات ثقافية في مسقط:**

شهدت سلطنة عمان افتتاح معرض مسقط الدولي للكتاب في دورته الـ ١١ بمشاركة عربية ودولية، وقال مدير عام المنظمات والعلاقات الثقافية بوزارة التراث والثقافة: إن أكثر من ٥٠٠ جهة حكومية، وخاصة من دور النشر المحلية والعربية والعالمية شاركت في هذا المعرض الذي احتوى حوالي ٦٠ ألف عنوان في شتى جوانب المعرفة والعلوم الدينية، مشيراً إلى أن مشاركة المؤسسات المتخصصة ببرامج الحاسب الآلي والتقنيات التعليمية والسمعية والبصرية تعرض أكثر من ٥٠ ألف كتاب ومادة تعليمية، وأوضح أن المعرض هذا العام تضمن ٢٠٠٠ عنوان جديد صدرت خلال الشهرين الماضيين من هذا العام مبيناً أن المعرض حقق العام الماضي مبيعات قياسية لاسيما الكتب المتعلقة بالدراسة وذلك من قبل الطلبة والباحثين.

وقال الغساني: إن معرض هذا العام رافقته مجموعة من النشاطات والفعاليات الثقافية والفكرية، ولا سيما ما يتعلق منها بصناعة الكتاب، ووسائل نشره وترويجه بين القراء.

وعلى الصعيد ذاته اختتمت في مسقط، فعاليات مهرجان مسقط ٢٠٠٦ الذي يعتبر أكبر تظاهرة ثقافية فنية اجتماعية ترفيهية، ورياضية بسلطنة عمان، وقد صرح رئيس بلدية مسقط قائلاً: إن مهرجان مسقط تضمن مجموعة كبيرة من النشاطات الاجتماعية والثقافية، مضيفاً أن الهدف من المهرجان إبراز دور السلطنة في المجالات الثقافية، وتقديمها للجمهور بأسلوب رفيع، مضيفاً إن فعاليات ونشاطات هذا العام كانت متنوعة وشاملة لكل الجوانب الثقافية والفنية، وقال: إن المهرجان يعد علامة بارزة وظاهرة حضارية متجددة سنوياً، تبرز المعالم التاريخية والتراثية والحضارية، وتعكس معالم التطور التي تحققت على مدى السنوات الماضية.

وأكد رئيس بلدية مسقط: إن مهرجان مسقط اكتسب خلال السنوات الماضية أهمية كبيرة داخلياً وخارجياً، وجذب الآلاف من السياح والزوار، وبهذا فقد وصل إلى مصاف العالمية، وأصبحت له مكانته في الخريطة الإقليمية للمنطقة واستطاع إبراز الحضارة العمانية، ودور مسقط الريادي في المنافسة لجلب السائح سواء الخليجي أو العربي أو العالمي.[٢]

*** تونس تحتفي بالمئوية السادسة لوفاة ابن خلدون:**

أعلنت تونس على لسان وزير الثقافة والمحافظة على التراث محمد العزيز بن عاشور، عن برنامج متعدد الجوانب يتضمن أكثر من ٦٠٠ فاعلية ثقافية ، وأدبية

وفكرية احتفاء بالذكرى المئوية السادسة لوفاة العلامة التونسي عبد الرحمن بن خلدون.

وقال ابن عاشور في هذه المناسبة: إن مركز الثقل لهذا البرنامج، يتمثل في ندوة دولية سيقيمها (بيت الحكمة) بتونس حول البعد العلمي الإبداعي لفكر ابن خلدون، بمشاركة ٩٠ باحثاً من ١٧ دولة عربية إسلامية وأوروبية، مضيفاً: أن العلامة ابن خلدون هو أحد أبناء تونس ومناراتها الفكرية، التي أثرت الحضارة العربية الإسلامية والتراث الفكري الإنساني، وهو من وضع مبادئ فلسفة التاريخ، ويعد أحد رموز الثقافة العربية الإسلامية والإنسانية، وقد تعدى إشعاعه الحدود الوطنية والإقليمية، وانتشرت أفكاره في كل بقاع العالم ليصبح شخصية تاريخية ذات بعد عالمي.

وذكر ابن عاشور: أن البرنامج السنوي الذي أعدته الوزارة بالتعاون مع منظمات أخرى يتضمن في السداسية الأولى صدور العديد من المؤلفات الجديدة حول ابن خلدون وسيرته الذاتية، وفلسفته وإنتاجه الفكري الإبداعي الغزير، ويتضمن هذا البرنامج خلال السداسية الثانية من هذا العام، إقامة ما يربو على ٥٤٠ نشاطاً ثقافياً وإعلامياً في مختلف مناطق تونس، إضافة إلى الإعداد لمسلك ثقافي وسياحي يحمل اسم (ابن خلدون بالمدينة العتيقة)، مؤكداً من جهة أخرى: أن إحياء المئوية السادسة للعلامة ابن خلدون، يندرج في إطار تركيز تونس على استمرار حوار وتحالف الحضارات، لترسيخ روح الحوار والتضامن والتفاهم من خلال البحث في الغرب وبقية مناطق العالم عمن يشاركها هذه القيم الإنسانية الراقية، لاسيما من المفكرين والمثقفين. (٤)

❖ منهج الأدب الإسلامي في أدب الأطفال:

نظمت رابطة الأدب الإسلامي بالرياض ندوة عن منهج الأدب الإسلامي في إطار أدب الأطفال، وذلك بهدف توجيه فنون أدب الطفل وجهة سليمة فكرياً ونفسياً، وتحديد مقومات كاتب أدب الطفل المسلم وثقافته، والكشف عن كيفية استفادة أدب الأطفال الإسلامي من العلوم الإنسانية استفادة سوية، وبيان دور أدب الأطفال في تقويم الطفل وتطوره وتهيئته لما سوف يناط به في المستقبل من مهمات، وجلاء خصائص هذا الأدب من خلال تحليل ما يقدم من نماذج، وصياغة الملامح العامة لمنهجه الأدبي.

وتضمن برنامج هذه الندوة ثلاثة محاور أساسية، تناولت أبحاث المشاركين فيها: خصائص النص الأدبي للأطفال، ووسائل

أدب الأطفال الإسلامي ووسائطه، وتقويم مناهج الكتابة في أدب الأطفال.

وفي محور خصائص النص الأدبي للأطفال، ناقشت أوراق العمل المقدمة عدداً من الموضوعات الهامة، التي ركزت على: أثر أدب الأطفال الإسلامي في التربية، و ملامح القصة في أدب الأطفال ومعاييرها في مرحلة الطفولة المتوسطة، وملامح المنظومة الشعرية والأناشيد في أدب الأطفال ومعاييرها في مرحلة الطفولة المتأخرة، والخيال في أدب الأطفال (حدوده . تنميته . وظيفته)، ومعجم الطفل في أدب الأطفال الإسلامي.

أما في محور وسائل أدب الأطفال الإسلامي ووسائطه، فقد تناولت مشاركات الباحثين قضايا: استفادة أدب الأطفال الإسلامي من العلوم الإنسانية المختلفة، كعلم النفس، والجمال، والاجتماع، والنقد الأدبي.. الخ، وكاتب أدب الأطفال الإسلامي من حيث: إعداده ومكوناته الفكرية والإبداعية، و جهود المجتمع المدني في دعم أدب الأطفال، ومقومات إنشاء مؤسسة للإنتاج الكرتوني والتلفازي والإذاعي، وتقنيات الكمبيوتر والأقراص المدمجة والإنترنت والكتاب الإلكتروني وتحقيقها لغايات أدب الأطفال الإسلامي، إضافة إلى مجموعة من الدراسات النقدية والتحليلية لبعض نصوص أدب الأطفال في الشعر والقصة والمسرحية.

وقد ركزت أبحاث محور تقويم مناهج الكتابة في أدب الأطفال على العناوين الآتية: دور أدب الأطفال الإسلامي في تنمية قدراتهم اللغوية وتثقيفهم فكرياً، والتوافق بين المرحلة السنية للأطفال وأدبهم الإسلامي نفسياً وعقلياً، والنقد الأدبي لأدب الأطفال الإسلامي، وجهود الجامعات والمؤسسات والروابط والأندية الثقافية والأدبية السعودية في مجالات أدب الأطفال دراسة وتقويماً، إلى جانب بعض الموضوعات الأخرى ذات الصلة بقضايا: أدب الطفل والإذاعة المرئية والمسموعة، والبطل في قصص الأطفال ومسرحياتهم في أفلام الكرتون، و تقويم أدب الأطفال المترجم، وأفلام الكرتون ومدى تحقيقها لغايات أدب الأطفال الإسلامي، ومجلات الأطفال وتنوعها، وكيف تسهم في بناء الطفل المسلم بوساطة ما تقدمه من نماذج أدبية. وأخيراً نظرة مستقبلية لأدب الطفل المسلم.

وفي الجلسة الأولى للندوة قدمت الأبحاث التالية: ملامح المسرحية الإسلامية ومعاييرها في مرحلة الطفولة المتوسطة للباحث عبد التواب يوسف، وجهود جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في أدب الطفل للدكتور محمد

ابن عبد الرحمن الربيع، و التلفاز وأدب الدراما... المضمون والأثر للدكتور أحمد حسن محمد.

كما قدمت في الجلسة الثانية الأبحاث الآتية: أثر أدب الأطفال الإسلامي في تربيتهم العقائدية للدكتور دنان علي رضا النحوي، والأدب الإسلامي وتوافقه النفسي والعقلي واللغوي مع المراحل العمرية المختلفة للباحث نعمة عبد الكريم أحمد، والخيال في أدب الأطفال.. الصورة المجازية للدكتور سعد أبو الرضا، وقصص السيرة النبوية عند عبد التواب يوسف بين النظرية والتطبيق. للدكتورة صباح عبد الكريم عيسوي، وعلاقة أدب الأطفال الإسلامي بالتربية للباحث محمد شاكر سعيد. أما الجلسة الثالثة فقد اشتملت على: دراسة فنية تربوية للقصص الديني عند الكيلاني للباحث يحيى خاطر، وأدب الطفولة في ضوء التراث الإسلامي للدكتور صابر عبد الدايم يونس، والتقنيات الرقمية وتحقيقها لغايات أدب الأطفال الإسلامي للباحث أحمد فضل شبلول، ونحو رؤى مستقبلية لأدب الطفل للدكتور حسن شحاتة، والخيال العلمي..أهميته، وتنميته ووظائفه للدكتور عبد الرؤوف أبو السعد، وجهود رابطة الأدب الإسلامي العالمية في أدب الطفل للباحث شمس الدين درمش.(٥)

❖ محمد معتصم يفوز بجائزة المغرب للكتاب:

فاز الناقد المغربي محمد معتصم بجائزة المغرب للكتاب، في مجال الدراسات الأدبية والفنية عن كتابه "الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، الصادر عن دار أزمنة للنشر والتوزيع بالأردن.

ويعتبر الناقد محمد معتصم واحداً من أهم الأصوات النقدية في الوطن العربي في العصر الحديث من خلال كتاباته النقدية التي تتميز بالرؤية الموسوعية والنفاذ إلى عمق النص الأدبي وتحليله بنيوياً بأسلوب معرفي رشيق.

وللمؤلف مجموعة من الأعمال الأدبية والنقدية من أبرزها: الشخصية والقول والحكي، والرؤية الفجائعية: الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، والمرأة والسرد، والصيغ والمقومات في الخطاب الروائي العربي.

كما شارك الناقد محمد معتصم في كتابة عدد من الأعمال الجماعية مع كتاب آخرين لعل من أهمها: رهانات الكتابة عند محمد برادة، والرواية العربية وأسئلة الحداثة، وسؤال الحداثة في الرواية المغربية، والقصة المغربية، التجنيس والمرجعية والفرادة، والهوية والثقافة، نيكوس كازانتزاكي، ومجموعة البحث في

القصة القصيرة بالمغرب، وأنطولوجية أدباء الدار البيضاء، وتلقي القصة القصيرة، ومحمد زفزاف الكاتب الكبير، وضوء على الأرخبيل، إضافة إلى عدد كبير من الدراسات والأبحاث المنشورة في الدوريات والمجلات العربية المختلفة في طول الوطن العربي وعرضه، ونشاطه المشهود على شبكة الإنترنت من خلال ترأسه للجنة الإنترنت والعلاقات الدولية في اتحاد كتاب الإنترنت العرب أو من خلال تواجده الكبير في المواقع الثقافية العربية المختلفة على الشبكة.

والناقد محمد معتصم هو عضو الهيئة الإدارية لاتحاد كتاب الإنترنت العرب، ورئيس لجنة الإنترنت والعلاقات الدولية فيه، إضافة لعضويته في اتحاد كتاب المغرب، وعدد من الجمعيات والروابط الأدبية والثقافية الأخرى.[٦]

❖ مكتبة مدبولي، من كشك صغير إلى أشهر دار نشر عربية:

قال محمد مدبولي الذي يدير حالياً المكتبة العريقة بعد وفاة شقيقه وشريك كفاحه أحمد إنه ورث وأخيه مهنة بيع الصحف في البداية من والدهما، الذي كان يعمل موزعاً للصحف، وأوضح أنه كان وأخيه يعملان قبل ثورة ١٩٥٢ كبائعين متجولين للصحف في منطقة الشيراتون والجامعة في حين كان إيجار الكشك يبلغ آنذاك ثلاثة جنيهات فقط، وقال: إنه قضى مع أخيه ١٥ عاماً في الكشك، حيث كانا يتناوبان على المبيت فيه حتى صباح اليوم التالي مضيفاً "كنا ننام ونفرز ونطبع في الكشك الصغير دون كلل أو ملل يدفعنا حبنا وشغفنا بالإصدارات والمطبوعات الجديدة"، وأضاف إنه كان يشعر مع أخيه أن لديهما رسالة تنوير وتوعية للمجتمع، لأن بيع الكتب يعد من وجهة نظره رسالة وليس مهنة تجارية فحسب.

وأشار إلى أنه في عام ١٩٥٨ بدأ هو وأخوه في عمل خطة لدار نشر تصدر سلسلة للمسرح العالمي استقطبت العديد من الأسماء اللامعة حالياً، حيث كانوا يتولون ترجمة تلك الأعمال العالمية. وقال: إنه اتجه مع أخيه نحو شراء الكتب العربية، بدلاً من الأجنبية عقب العدوان الثلاثي على مصر من دور النشر الرائدة آنذاك مثل دار النهضة ودار الفكر.

وأضاف إن المكتبة تحتوي على مليون عنوان في كل فروع العلم والثقافة مثل الكتب السياسية والتاريخية والفكرية والدينية والعلمية، مثل كتب الكمبيوتر والطب واللغات والقواميس والروايات وكتب الفلسفة وعلم النفس إلى جانب جميع التخصصات في شأن الكتب والكتاب.

وافتخر مدبولي بأنه بنى على مدار السنين علاقات وطيدة مع الناس من خلال

الكتاب علاوة على التعامل مع المثقفين ونخبة المجتمع الذين يترددون على مكتبته قائلاً: إن تلك العلاقات تعد "أكبر ثروة" بالنسبة له. ومن المفارقات العجيبة أن مدبولي يعترف أنه لم يدخل أي مدرسة في حياته إلا أن أخيه أحمد درس المرحلة الابتدائية فقط، مضيفاً إنه قام بتعليم نفسه بنفسه من شدة شغفه بالمعرفة، حيث اشترى عندما كان في الثامنة من العمر أول كتاب للأحرف الأبجدية، ومن ثم بدأ يقرأ بطلاقة في سن الـ ١٨ إلا أنه لا يعرف الكتابة. ومن ذكريات مدبولي قوله: كان الأديب والكاتب العالمي نجيب محفوظ يستفسر لدى دخوله المكتبة قائلاً "ما هو جديدكم من الكتب اليوم يا مدبولي". (٧)

❖ **معرض عن منجزات الحضارة الإسلامية في بريطانيا:**

تحت عنوان "اكتشف التراث الإسلامي في عالمنا المعاصر" احتضنت مدينة مانشستر البريطانية . فعاليات معرض "ألف اختراع واختراع" الذي يهدف إلى التعرف على المنجزات الحضارية والمساهمات الإسلامية في العلوم، وتقدير أهميتها وتأثيرها على الحضارة المعاصرة، إضافة إلى إلهام الأجيال الشابة، وتشجيعهم على اقتفاء آثار نماذج أثرت التاريخ والحضارة الإنسانية.

وبلغ عدد المعروضات ٤٠ قطعة من اللوحات التوضيحية، والرسومات إلى نماذج منقولة من المخترعات، وبعضها يعتمد على التفاعل مع الجمهور من خلال ورش العمل المقامة على هامش المعرض.

وحرص القائمون على المشروع أن يحفل إلى جانب المنجزات العلمية، بكل ما يتعلق بالحياة العامة، مثل قصة اكتشاف القهوة، والتي تعود أصولها إلى تركيا، وأيضاً صناعة الصابون وفرشاة الأسنان.، حيث أكدت اسمين خان مديرة المشروع: أن الجمهور المستهدف من المعرض هو جيل الشباب، وخاصة من المسلمين البريطانيين، الذين لا يتاح لهم دراسة تاريخ الحضارة الإسلامية، في المدارس البريطانية، إذ يتمكن الزائر من لمس المعروضات "فعلى سبيل المثال قمنا بتصنيع نموذج "الحجرة المظلمة" "CAMERA OBSCURE" والتي تعتمد على نظريات ابن الهيثم في الضوء، ويمكن للزوار تفقد النموذج عن قرب، والتعرف على كيفية عمله".

كما احتوى المعرض نموذجاً يمثل النظام الشمسي، وفيه أسماء النجوم التي تحمل أصولاً عربية، والمقاييس الفلكية التي برع فيها علماء المسلمين، هناك أيضاً نموذج لإحدى مخطوطات ابن النفيس.

وحول أهمية دور الحضارة الإسلامية وتأثيرها على الحضارة الغربية المعاصرة قال سالم الحسني، رئيس مؤسسة العلوم

والحضارة والتكنولوجيا "يجهل الكثيرون مدى تأثير المسلمين على الحضارة الغربية، رغم أن هؤلاء العلماء قدموا لنا أشياء نمر عليها في حياتنا اليومية، دون أن ندرك مصدرها مثل الصابون والقهوة والساعات".(٨)

❖ معرض العصر الذهبي للعلوم العربية:

شهد معرض العلوم العربية في عصرها الذهبي المقام في معهد العالم العربي في باريس إقبالاً كبيراً من جمهور متعطش للتعرف على حضارة غير معروفة جيداً في الغرب رغم ما كان لها من إشعاع كبير بعيداً عن الصورة الحالية للمسلمين المرتبطة في أذهان الكثيرين بالعنف والتطرف الديني.

ومنذ افتتاحه في نهاية تشرين الأول الماضي جذب هذا المعرض أكثر من ١١٠ ألف زائر حتى الآن بواقع ١٢٠٠ زائر يومياً، ويعتبر من بين أكثر المعارض جذباً للزوار بعد معرض الحضارة الفرعونية الذي أقامه المعهد العام الماضي، ويشمل عرض تمثال توت عنخ آمون الشهير، والذي جذب ٧٠٠٠ ألف زائر.

وقد تضمن المعرض نحو ٢٠٠ قطعة من خرائط جغرافية ومخطوطات قديمة وإسطرلابات، ولوحات فنية لبعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تعلي قيمة العلم والعلماء مثل "إن الله يحب من عباده العلماء" و"قليل العلم خير من كثير العبادة".

وفي هذا الإطار فإن أهم ما في المعرض أنه يشير إلى أن مجموعة العلوم التي طورها العرب في ذروة الحضارة الإسلامية كانت مصحوبة بخطاب علمي نظري، وهذا ما يجسد التطور الأبرز الذي جاء به العرب، وفي هذا الجانب قالت غابريلا وهي معلمة إيطالية لم تزر أبداً العالم العربي "من الجيد التذكير بأن كل ذلك كان موجوداً".

وقد أوضح الجزائري أحمد جبار المشرف العام على المعرض أنه يقدم معلومات معروفة لكنها غير منتشرة جيداً وتصحيحاً لدور الحضارة الإسلامية في مجال العلوم، ويظهر أيضاً أن العلاقة بين العلوم في الدول الإسلامية وأوروبا أكبر وأعمق مما نتصور"، مبيناً للزوار أنه خلال العصر الذهبي للحضارة الإسلامية كانت العلوم تطبق بدون أي تداخل مع الدين وكان بين العلماء يهود ومسيحيون وأيضاً وثنيون، مما يدعو من وجهة نظره إلى الاعتراف بوجود علوم ومعارف إسلامية، شاركت بها كل شعوب الإسلام، ولكن هذه المعارف انتشرت في الواقع بفضل اللغة العربية.(٩)

❖ صدام الحضارات في مسرحية دنمركية جديدة:

يقوم المؤلف المسرحي والممثل الدنمركي فليمينغ ينسن بالإعداد لمسرحية جديدة حول صدام الحضارات على ضوء الأزمة الأخيرة حول الرسوم الكاريكاتورية الدنمركية التي تناولت النبي محمد ﷺ.

وقال ينسن "إنها مسرحية مقتبسة عن الكاتب البريطاني اليستر بيتن عن صدام الحضارات بشكل عام وليس عن الرسوم الكاريكاتورية للنبي محمد ﷺ، إلا أنه ونظراً للتطورات الحالية، فإن هذا الموضوع سيلقي بظلاله بشكل واضح على العمل نظراً لردود الفعل العنيفة التي تسبب بها نشر هذه الرسوم.

وبحسب ينسن أن بيتن الذي كتب هذا العمل "لا يريد أن يفقد السيطرة على ما يقال في العرض المسرحي، لأن هناك قوى خارجة عن أي سيطرة قادرة على فعل أي شيء، ويضيف لذا يريد بيتن أن يزن بتمعن كل كلمة ليتأكد أن العرض الدنمركي سيكون متفقاً مع النص الإنكليزي دون أي تعابير قد تطرح إشكالات.

وقال الفنان الدنمركي إن زميله البريطاني الذي يشترك معه في العمل الرابع بعد الاقتباسات الدنمركية لكل من أعماله "فيل غود" (أشعر بالراحة) و"سولو" و"فولو ماي ليدر" (أتبع قائدي) قال له إنه "يستطيع أن يتقبل أن يقوم أحدهم بحرق منزله بسبب ما كتب إلا أنه لا يرضى أن يكون ضحية خطأ ارتكبه شخص آخر.

ويؤكد ينسن أن العمل المقتبس لن يعرض الرسوم الكاريكاتورية للنبي محمد ﷺ، وهو لا يتخذ من هذه الرسوم المثيرة للجدل موضوعه الرئيسي، ليس بفعل أي رقابة ذاتية، وإنما لأن الهدف من العمل هو إلقاء الضوء على الإشكالية التي تحيط بنشر هذه الرسوم، وستكون شخصيات هذا العمل المسرحي الجديد شخصيات خيالية في عالم حقيقي بحسب تعبيره،ذلك أن صدام الحضارات يتخطى الأشخاص، وهو حاضر في كل وقت، ولم يظهر مع نشر الرسوم الكاريكاتورية، مؤكداً أن العمل المسرحي يتناول نزاعات تثور في مجتمعات مثل الذي نعيش فيه، والذي يضم جالية مسلمة كبيرة بالرغم من أنه تاريخياً كان مجتمعاً مسيحياً.

ويؤكد ينسن أن العمل الذي عنوانه في الدنمركية هيبرتي كونغي ليس هجوماً على أحد، وليس دفاعاً عن أحد مشيراً إلى أن مهمة المسرح هي إظهار الأوجه المختلفة للمشكلة دون اتخاذ موقف بالضرورة، وأن العرض الأول للمسرحية سيكون في ٢١ أيلول المقبل في مسرح نوريبرو في كوبنهاغن على الخشبة نفسها، التي شهدت عرض مسرحية لتس كيك آس فلنركل

المؤخرات في إشارة إلى عبارة تلفظ بها الرئيس الأمريكي جورج بوش.

وكانت هذه المسرحية التي نالت نجاحاً كبيراً تناولت بوش وحليفه رئيس الحكومة الدنمركي اندرس فوغ راسموسن، وهي مقتبسة أيضاً عن نص لاليستر بيتن بعنوان "فولو ذي ليدر" (اتبع القائد) بطلاه بوش ورئيس الحكومة البريطانية توني بلير.(١٠)

❖ **هولندا تستضيف مهرجان أفلام الثقافة الإسلامية:**

تستقبل مدينة لاهاي الهولندية خلال شهر آب القادم فعاليات مهرجان سينمائي جديد تحت اسم "مهرجان أفلام الثقافة الإسلامية".

والمهرجان المذكور يسعى لطرح الفكر الثقافي الإسلامي، من خلال الأعمال الفنية، ويضم أفلاماً عربية من كافة البلدان، تتناول الفكر الإسلامي والأفكار التي يدعو إليها الإسلام، لتصحيح الصورة المغلوطة التي يروجها البعض عنه، باعتباره دين يحرض على الإرهاب والعنف.

ويجري حالياً اختيار الأعمال المشاركة في المهرجان، من خلال مندوبين تابعين للنادي الإسلامي الأوروبي، ويعتبر هذا المهرجان الأول من نوعه، حيث لم يسبق أن ظهر مهرجان سينمائي متخصص في عرض ومناقشة أفلام ثقافة محددة.

ويهتم النادي الإسلامي الأوروبي المنظم للمهرجان، بعقد مؤتمرات وندوات ذات طابع تعليمي، متخذاً من الإعلام أسلوباً للتحاور، من خلال قناة فضائية تم إطلاقها باسم "البيان" ومجلة باسم "إسلام تايمز" إضافة إلى "بيت مال المسلمين" ومساعي إطلاق قمر صناعي إسلامي متخصص.(١١)

❖ **غيفارا في فيلم جديد:**

يستعد المخرج الأرجنتيني تريستان باور لإخراج فيلم جديد حول أرنستو تشي غيفارا يروي قصة حياته بشكل حميمي ويتضمن "بعض المفاجآت" والمعلومات غير المتوقعة والمثيرة للاهتمام.

وأكد باور أنه تمكن من الاطّلاع على وثائق عديدة ورسائل حب ويوميات وحتى رسائل صوتية مسجلة، وجهها غيفارا إلى أسرته عندما كان في الكونغو أو بوليفيا، وقال: إن هذه التسجيلات تحمل "صوتاً عميقاً حميماً في حديثه مع أولاده" ولا تعكس صورة الرجل الثوري الذي ذاع صيته في العالم أجمع، وأوضح أنه كمخرج يقوم بالتركيز على هذه الناحية الحميمية، ليغوص في عمق شخصية تشي غيفارا الحقيقية"، مشيراً إلى أنه اكتشف من خلال الرسائل وآلاف الصفحات التي تضمنتها يوميات غيفارا حساً مرهفاً، وحتى نفحة شاعرية عند هذا الرجل الثوري.

وقال باور: إن غيفارا كان يضع علامات في كل كتاب، ويدون العبارة المناسبة بالأزرق في دفتر خاص، وكان يدون بالأحمر بدقة كبيرة عنوان الكتاب، وبالأخضر تعليقاً مرفقاً بهذه العبارة، مؤكداً أن "هذه الأمور تكشف عن شخصية فذة لها قدرة مدهشة على العمل"، ولإبراز هذه الصورة الحميمية اختار باور الخلط بين الأفلام الوثائقية والخيال تماماً، مؤكداً أنه لن يسند دور تشي غيفارا إلى أي ممثل لأنه يعتبر أنه ما من شخص قادر على تجسيد شخصيته بالشكل المناسب.

وقد أشار باور إلى استخدام بعض الصور التي لم يرها المشاهد من قبل لغيفارا، وتصوير مشاهد سينمائية بفضل تقنية جديدة ستتيح للمشاهد بأن يرى تشي غيفارا يتقدم إلى المنصة في الصورة التي التقطها له المصور البيرتو كوردا عام ١٩٦٠، ويأمل المخرج الأرجنتيني في أن يعرض فيلمه العام المقبل أي بعد أربعين عاماً على مقتل تشي غيفارا عام ١٩٦٧.[١٢]

إحـــالات

١- وكالة الأنباء العربية السورية "سانا"

WWW.SANA.ORG.

٢- موقع نسيج

WWW.NASEEJ.COM.

٣- وكالة الأنباء الكويتية "كونا"

WWW.KUNA.NET.

٤- موقع البوابة

WWW.ALBAWABA.COM.

٥- وكالة الأنباء التونسية

WWW.AKHBAR.TN.

٦- موقع ميدل ايست أن لاين

WWW.MIDDLE-EAST.ONLINE.CO.

٧- موقع القناة

WWW.ALQANAT.COM.

٨- وكالة الأنباء الجزائرية

WWW.APS.DZ.

٩- موقع قناة الجزيرة

WWW.ALJAZEERA.NET.

١٠- موقع العرب أونلاين

WW.ARABONLINE.CO.

١١- شبكة المعلومات العربية المحيط

WWW.MOHEET.COM.

١٢- وكالة أنباء الشرق الأوسط

WWW.MENA.ORG.EG.

❖ ❖ ❖

متابعـــــات

٣٢٠

كتاب الشـــهر

مصر وكنعان وإسرائيل في التاريخ القديم

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن(*)

«مصر وكنعان وإسرائيل في التاريخ القديم» كتاب صادر عن «دار الرأي» بدمشق. الكتاب من تأليف الباحث «دونالد ردفورد». قام بترجمته إلى اللغة العربية «علي خليل». يقع الكتاب في /٤١٦/ صفحة من القطع الكبير، ضمّ بين دفتيه مقدمة وخاتمة و/١٥/فصلة بحثية موزعة على أربعة أجزاء على النحو التالي: مصر المشرق من عصور ما قبل التاريخ. الإمبراطورية المصرية في آسيا. الهجرات الكبيرة. مصر والممالك العبرية. نقدم عرضاً للكتاب بما يتسق والمعطيات المعرفية للنص.

(*) باحث من سورية.

القرى والمخيمات وبروز الصروح الحضارية

ليس ثمة أدنى شك بأن الإنسان استوطن شمال شرق إفريقية منذ مئات ألوف السنين. والفحص الدقيق، مكّن الباحثين من رسم الخطوط العريضة للطبيعة العامة لمجتمع العصر الحجري القديم وتفاعله مع البيئة. النيل الحديث سليل نهر بلستوسيني حُفر سريره في عصر البليوسين قبل خمسة ملايين عام. وعلى المصاطب الثلاث الأخفض، وجدت أولى المصنوعات الإنسانية.. لتكشف النقاب عن تجمعات فؤوس يدوية إجاصية تعرف باسم الآشولية وتفيد بأن الإنسان المنتصب القامة (Homo erectus) هو المسؤول عن هذه الصناعة. شهدت فترة التراجع الأخيرة للجليد، حوالي /٢٠,٠٠٠/ سنة قبل العصر الحجري تسارعًا في تطور المجتمع الإنساني. وليس واضحاً تمامًا إلى أي حد شاركت مصر في إدخال المبتكرات الجديدة إلى أوروبا بُعيد العصر الحجري. أحد الأمثلة البارزة التي تحير مؤرخي عصور ما قبل التاريخ في مصر هو متى حصل ذلك التغير الجوهري في الاقتصاد الإنساني وتحول من التقاط الغذاء إلى إنتاجه في شمال شرق إفريقية؟ إن الموطن الأصلي لتدجين القمح والشعير والأغنام والأنعام هو (غابات النموذج المتوسطي في الهلال الخصيب). إذ إن أول مجتمع يقوم بعملية تطوير اقتصاد قائم وجد في فلسطين وشرقي الأردن ولبنان في الفترة ما بين (١٠,٠٠٠ - ٨,٠٠٠ ق.م) وهذه الحضارة التي أطلق عليها علماء وآثار ما قبل التاريخ اسم (النطوفية). كان لهم مقرات شبه دائمة، وغالباً ما تكون بيوتهم من أكواخ دائرية، وبالتالي يمكننا الحديث عن اقتصاد زراعي منتج للغذاء في فلسطين. مما يعني التسليم بانتقال تدريجي لهذا النوع الجديد من الاقتصاد خلال الألف الثامن. في الألف الخامسة قبل الميلاد يمكننا الحديث عن عصر حجري حديث في وادي النيل. إذ إنه عندما بدأ ابتكار الكتابة الهيروغليفية بعد العام /٣٠٠٠ ق.م/ يكشف لنا اللغة المصرية، ونجد فيها عدة مفردات دارجة للدلالة على المستوطنات الإنسانية مع فارق طفيف في المعنى. فكلمة (نيوت Neywet) التي تترجم عادة (مدنية)، تعني في الواقع مجموعة من أكواخ القصب. في وادي النيل، لا بد أن الصحراء الغربية المترامية الأطراف، لفتت أنظار الناس بشكل طبيعي. هنا عالم الموتى، في الغرب، وكلمة (غربي) أصبحت البديل الملطف لكلمة ميت. أما في الدلتا فقد أعطى فكرة الموت شكلها الجوهري عنصران آخران. احداهما

يتضمن الدفن داخل البلدة وعلى تلها، والثاني يقضي بأن ينقل الموتى إلى (جُزر) ليست لها منافذ برية. بالنسبة إلى الفترة بين (٨٠٠٠ - ٦٠٠٠ ق.م) فإن الحضارة في فلسطين وسورية تتم عن تطور في تقنيات الزراعة ومن ضمنها تدجين الحيوان والاستقرار في بلدان دائمة، والتي تصفها المصادر المصرية بكلمة (ونوات Wnwt) بمعنى الحظائر المحصنة. وعلى الصعيد الثقافي هناك القليل مما هو مشترك بين مصر وفلسطين: تقديس للأجداد يتجلى في عبادة الجماجم. أما القبور فهي فقيرة. يغطي العصر الجزري ثلاثة قرون من حوالي (٣٤٠٠ - ٣٠٥٠ ق.م) وقد جرت فيه تغيرات في مصر، ترتبط بظهور الملكية، عليها قسمات تدل على دخولها من الخارج مثال: الأختام الاسطوانية الخشبية والآجر في البناء والأشكال الفخارية. وقد وجد تماثل لها في منطقة غرب آسيا في ثقافة أوروك الرافدية المتأخرة (٣٣٠٠-٣١٠٠ ق.م). ذلك ما طرح إمكانية دخول هذا التأثير ليس عبر فلسطين فقط بل عبر البحر.

مصر العليا والسفلى ومدن آسيا المسورة

يزخر فن السلالة الأولى وأواخر عصر ما قبل السلالات برسوم الأشكال البشرية، المقولبة التي تُصور الناس (المغلوبين على



أمرهم) حسبما كان دارجاً تلك الأيام. إن سويات أوائل عصر البرونز في معظم التلول الفلسطينية تقبع عميقًا تحت الطبقات المتراكمة الاقتصادية والسكانية فيها. لا بد من الإشارة إلى أن مجتمع واقتصاد تلك الفترة لا يمكن أن يوصف بـ (المتمدن) إلا بصعوبة. وفي الحقيقة لم تكن (المشتركات) مدنًا على الإطلاق بل بلدان يمكن لمجتمع ريفي أن يلوذ بها حين يتهدده الخطر. بالرغم من التوضيح السابق - تظهر فلسطين دلائل بارزة على وجود سكان نشيطين ميسورين، يتمتعون بوضع داخلي مستقر وتجارة دولية مزدهرة. وفي حين تم التحقق من الثقافة المادية لفلسطين، فإننا لا نعرف سوى القليل عن دين البلد

ومجتمعه ووضعه السياسي. فحين يزيل ظهور نظام الكتابة الهيروغليفية النقاب، يمكن أن نرى الألقاب والتسميات التي أطلقها المصريون على جيرانهم الشماليين. فقد سمّيَ هؤلاء الشماليون باسم زيّهم (لابسي التنانير) أو (أصحاب عقدة الكتف)، وبسبب ميلهم لاستعمال القوس (رماة السهام). والمصطلح الأهم الذي يساعد عرضيًا في الإجابة على الأسئلة المتعلقة بلغة وجنس جماعة فجر عصر البرونز هو المفردة (مو mw) التي يلفظها طلاب المصريات المعاصرون (عامو a`omu). إن الدلائل على تدخل المصريين في الشؤون الفلسطينية والسورية خلال عهدي السلالة الأولى والثانية لا تخطئها العين. فالقبور الجوفاء العائدة للسلالة الأولى في (عبيدوس) تعطينا أمثلة جلية من فخار أوائل عصر البرونز الثاني، وتشهد على استخدام خشب الأرز اللبناني في تشييدها. الفخاريات المصرية توجد على نطاق واسع في النقب وجنوب فلسطين (أوائل عصر البرونز الثاني). إن انجذاب مصر باتجاه سيناء وجنوب فلسطين يشير بوضوح إلى المنطقة الغنية بالفيروز والنحاس في غرب سيناء. تقع جبيل على جبل رملي صغير شمال بيروت. وليس معروفًا متى تأسست الصلات بين مصر وجبيل. ومن المؤكد أن قبور السلالة الأولى قد استخدمت الخشب الأصلي الجبيلي والمواد المرافقة له كزيت الأرز والراتنج الذين يرد ذكرهما أيضًا. لكن جبيل كسبت من مصر المملكة القديمة الكثير في مجال التقنية الهندسية والتصنيع. ومن المهم أن نشير إلى أن علاقات مصر الوثيقة مع جبيل لم تكن نتيجة فتح مسلح بل كانت قائمة على المصالح الذاتية والاحترام المتبادل. وفي حين قد تظهر أحيانًا شخصية إلوهية آسيوية في مجمع الآلهة المصري (مستعارة) قصدًا و(ممصرنة) جزئيًا أمثال (صحور) الجبيلية، فقد ظلت العبادات والآلهة الميثولوجيات المصرية والآسيوية الغربية في معظمها متمايزة في تعبيراتها الخارجية. لكن منذ زمن بعيد مثلاً، أشار بعض الباحثين إلى أوجه التشابه الصارخ بين أوزيريس وعبادته وأسطورة (موت) الإله الكنعاني. كانت ظاهرة الصراع الكوني بين البر والبحر وبين الجو اللطيف والعاصفة، ظاهرة مركزية في مدن الشرق القديم المطلة على البحر. لقد شهد أواخر حكم السلالة الثانية أحد أهم المنعطفات العظيمة في التاريخ المصري: القمع النهائي لعناصر المنشقين في دلتا النيل وتوحيد البلاد في ظل العاهل الفرعوني. لكن الهرم

بالنسبة لنا يشير إلى ما هو أهم من تطوير الرموز والأيقنة الجديدة، والتطور السريع في تقنيات التشييد. تشمل المصادر الكتابية من المملكة القديمة قوالب ألقاب ووظائف نجدها في نقوش السير الذاتية في القبور الخاصة، يمكننا بوساطتها أن نعيد تركيب طيف واسع من الدوائر الحكومية المذهلة في مدى تطورها، ولدينا الآن شواهد أثرية تؤرخ لتدفق أعداد متزايدة من هؤلاء الأجانب إلى أعمال التشييد الشبيهة بخلية نحل. ضمنت مصر الحصول على البضائع والمستخدمين الذين أرادتهم من خارج حدودها بطرق مختلفة. كان الأسرى الذين تأتي بهم الحملات الخارجية يشكلون القسم الأعظم. وإن وجود الأدلة على العلاقات الدبلوماسية لا يحجب حقيقة استخدام غاياتهم القوة في تحقيق غايتهم في فلسطين.

انظروا، الآسيوي الحقير

بين الرمال المتحركة جنوب صقارة، وسط مقابر العاصمة ممفيس، ينتصب هرم بيبي الثاني، آخر فراعنة المملكة القديمة العظام وأطول الملوك في التاريخ عمراً. ومثلما التزمت الإجراءات التشريفية بالتقاليد، هكذا اتبعت خطة وتصميم وهندسة بناء هرم (بيبي الحي الوطيد) النماذج الرفيعة المقام في ذلك الزمان.

عندما انتصب هرم بيبي الثاني على النجد الغربي، لم تكن هناك غيمة واحدة في أي أفق. كانت حشود الملك ما تزال ترحل بحرية محملة بكافة أنواع المنتجات الإفريقية الغربية. لكن الصورة تتغير تغيراً دراماتيكيًا في الربع الأخير من فترة حكمه وتتوقف الحملات إلى المناجم والمحاجر. ويقتل قائد آخر على يد الآسيويين على سواحل البحر الأحمر. فها هي القائمة الملكية الحقيقية الوحيدة من مصر المملكة القديمة، تمتع بيبي الثاني بسبعة أسماء. ومهما بدت هذه الأوصاف متناقضة فإنها تنقل انطباعًا بالحقيقة التاريخية ذاتها: وهي أن الفترة التي أعقبت بيبي الثاني شهدت فوضى سياسية عارمة. إن انهيار اقتصاد الحكم الفرعوني هو أكثر القضايا استعصاءً على التفسير. يزيد الاحتمال الأخير من إمكانية التناقص المضطرد في حرية تصرف النظام بحقوق (الملكية) بكافة أشكالها. ربما كان الانكماش الضريبي هو التفسير الوحيد لفقر البلاط. كما أن انهيار السلطة المركزية يؤدي حتمًا، حسب النموذج المتكرر عبر تاريخ مصر الطويل إلى حدود بلا حماية وإلى دخول الغرباء إلى البلاد دون قيود. تقدم المدونات الأثرية صورة واضحة عن موقع نهاية عصر البرونز على هذا الجانب من نهر الأردن.

بل ويمكن تتبع حالة انتقال من التلول الضخمة المحصنة إلى مراكز أصغر. الأسباب المأخوذة بعين الاعتبار حاليًا تتعلق بالإيكولوجيا والاجتماع والديموغرافية. إن تقسيم التاريخ إلى فترات وأدوار مسألة مصطنعة. وأن فلسطين منذ نهاية عصر ما قبل السلالات في مصر وحتى العقود الأخيرة لنهاية المملكة القديمة قد شهدت ازدهار ثقافة محلية نمت على نحو متواصل وبقدر محدود من التأثير الخارجي. لقد شبه المصريون الإنسان الآسيوي الشرقي بالراعي المتنقل من مكان إلى آخر، الذي لا يملك شخصية لأنه لا يملك استقراره. ولذلك وصف بالحقير كما في نصوص: نفرتيتي وأبوير وميركارع.

مصر وأسيا في عهد المملكة الوسطى

أورثتنا المملكة الوسيطة والعصر الوسيط الثاني القليل من الشواهد الأثرية الثمينة بالمقارنة مع العصر الإمبراطوري الذي تلاهما. تعرضت السلالة الحادية عشرة لنهاية مفاجئة. ولم تخلف أية رواية تصف الكارثة. وقعت الواقعة على ما يظهر على رأس الخلف التالي لمونتحوتب الأول ويدعى (نب - تووي) رع منحوتب (الثالث). أما نصوص أمينحات وزمرته بعد استيلائه على العرش كمؤسس للسلالة الثانية عشرة، فهي غامضة. ولو لخصنا بحثنا بإيجاز لأمكننا القول: إن الأدلة التي بين أيدينا تفتقر إلى التفاصيل بصورة محزنة وقد طمست الحقائق مفضلة النماذج المقولبة المريحة. ولا يبدو الدور الآسيوي كبيرًا في كل ذلك. لكن نصوصًا إضافية متوفرة الآن تضع المسألة تحت ضوء يختلف اختلافًا طفيفًا. ولا يترك مضمون النقوش أي مجال للشك بأن الملك يوجه اللوم للقوات الأجنبية. هناك مجموعة من الأدلة التي تظهر إلى حيز الوجود تعزف نغمة مغايرة لما اعتدنا على فهمه بوصفه لحنًا متناغمًا. فالملوك والعامة على حد سواء يفاخرون بألقاب متمحورة حول انتصارات مدعاة على الآسيويين. فالألقاب تعلن بشكل لا لبس فيه حق الملك في معاقبة الآسيويين واستغلالهم، وتسجيل حقيقة أنه هو وأتباعه قد فعلوا ذلك. لكننا لا نستطيع أن نتكلم عن امبراطورية بالمعنى الرسمي. إذ لم تجرأي محاولة لممارسة أي نوع من الهيمنة الدائمة على مجتمعات ما وراء سيناء. وحيث يخفق الترهيب والاستغلال، يلجأ الفرعون لرعاية الأصدقاء، ويغدق الألقاب والهبات. تبين الصورة الآثارية مجتمعًا فلسطينيًا تحول خلال القرنين الأخيرين من الألفية الثالثة (ق.م) إلى مجتمع جولان غير مستقر. ولابد أن القطاع الأكبر من فلسطين

وجنوب سورية كانت موطنًا للرعاة شبه البدو. وتوثق قصة (سنوحي) المغترب، الصورة الأثرية توثيقًا تامًا، كان النظام السياسي بدئيًا يتبع الحدود القبلية. كما كشف علم الآثار عن الخبرة الواسعة لهذه الشعوب في تصنيع أسلحة عالية الجودة والتي يعبر وجودها في القبور عن ميزات حربية. إن أهم مصدر يتعلق بعلاقات مصر مع آسيا في أواخر أيام المملكة القديمة، المسمى نصوص اللعن، لا بدّ أن يعود تاريخه إلى الفترة (١٨٥٠ - ١٧٥٠ ق.م). تحتوي نصوص (اللعن) شواهد على اقتصاد ومجتمع المشيخات التي تعددها. في منتصف القرن العشرين قبل الميلاد. تداعت إمبراطورية (أور) العظيمة التي ضمت إلى دائرة نفوذها دول مولعة بالحرب. وفي فلسطين وسورية كانت المجتمعات العمورية سائدة في منتصف القرن التاسع عشر قبل الميلاد. تنعكس الميول الحربية للدول الأمورية الصاعدة انعكاسًا جليًا في هندسة مدن عصر البرونز الوسيط الثاني. في حين يكوّن المرء الإنطباع الجلي بأن فلسطين وجنوب سورية كانت في النهاية مشدودتين بشكل لا مفر منه إلى نطاق دول الشمال والشرق العمورية التجارية المتحاربة. وبالتالي مضطرتين لتبني موقف أكثر عدائية لمصر، تميز مدينة وحيدة في المشرق نفسها كاستثناء من هذا التعميم. إنها (جبيل). ومع (أنتين) حاكم (جبيل) تصل المدينة إلى مرحلة جديدة من مراحل تاريخها فلقب (حاكم الحكام) الذي يدعيه لنفسه (بالهيروغليفية) يدل على مكانة رفيعة.

الهكوس في مصر

من أقاليم الشرق، وعلى حين غرة، زحف على بلادنا غزاة مجهوا العِرق زحف الواثق بالنصر، وبالقوة البرية وحدها تغلبوا بسهولة على حكام البلاد، ثم أحرقوا مدننا بغير رحمة، وقوضوا معابد الآلهة حتى سويت بالأرض، وعاملوا سكان البلاد جميعًا بعد وانية قاسية. هكذا يتكلم (مانيتو) المؤرخ المصري في القرن الثالث (ق.م). منذ العهود الكلاسيكية بدأت تزداد محاولات تعيين هويتهم. مع الاكتشافات الحديثة بدأت إشكالات تعيين هويتهم تعكس اتجاهات في علم الآثار. مع ذلك ظل الإصرار على محاولات إيجاد شعوب مرشحة للعب دور الهكسوس وراء جبال طوروس. يمكننا الآن ببساطة أن نتحقق من الهوية الفعلية للهكسوس عن طريق الفحص الدقيق لمجموعتين من الدلائل، الأثرية واللغوية: ثقافة مقحمة ٥٠اسرة في فلسطين وفينيقيا، وصورة لغوية ذات لهجة سامية غربية. تعطي الإشارات نموذجًا

للغزوة التي قام بها الهكسوس: دولة عمورية قوية في المشرق، ومصر ضعيفة، لكننا نظل بحاجة للتأكد من هوية هؤلاء الملوك الغرباء. كان الهكسوس في تقاليدهم العائلية يظهرون أصولهم التي لا لبس فيها في أي مملكة (عمورية) من عصر البرونز الوسيط. وقع اختيار الهكسوس على (ممفيس) كمقرٍ لهم، لكن الدرب الذي دخلوا البلاد منه جعلهم يدركون جيداً الأهمية الاستراتيجية لشرق الدلتا. ينحصر امتداد الاحتلال الآسيوي في الدلتا في القرنين السابع والسادس عشر قبل الميلاد. ظلّ ملوك الهكسوس مخلصين للعبادات الوطنية التي جلبوها معهم من آسيا (الديانة الكنعانية). إله مذكر وإلهة مؤنثة يشار إليها باسم (عنات). تميز حكم (أبونيس) من زعماء الهكسوس حوالي (١٦١٥ - ١٥٧٥ ق.م) أوج قوة الهكسوس في مصر والخارج. أما سيطرتهم على البلاد فتبقى مسألة إشكالية. يظهر نظام (أبونيس) من خلال استرداد وفحص قطع الشواهد الأثرية المتناثرة على نطاق واسع وعبر سدم التاريخ بوصفه عهد ازدهار ثقافي من نوع ما. لكن حكام الهكسوس الغافلين عما في جعبة الزمان لم تتح لهم فرصة رشف هذه الخمرة زمنًا طويلاً.

توسيع حدود مصر

كان الهكسوس في ذروة قوتهم حوالي /١٥٨٠ ق.م/. أما في الجنوب فقد كانت المشاعر مستقرة، وهنا، في طيبة، بدأ العصيان، في وقت ما من العقد الأول للقرن السادس عشر (ق.م)، وصلت إلى السلطة في طيبة أسرة جديدة، أزاحت السلالة السادسة عشرة المشوهة السمعة والقصيرة الأجل. لكن هزيمة (تعو) وموته لم يزيحا أسرته عن السلطة. بل يبدو أن العلاقات مع (أفاريس) قد عادت بصعود (كموسه) إلى العرش، إلى سابق عهدها، وذلك إما بسبب تراجع الطيبيين أو إضعاف الهكسوس. فقد عانى الهكسوس نكسة أضعفتهم كثيرًا. وبذلك آلت مملكة الهكسوس بزعامة السلالة الخامسة عشرة إلى الفناء. بعد ذلك ظهر الحثيون والحوريون في سورية. كان الكاشيون وهم سلالة من جبال زاغروس في غرب إيران، قد بدأو بفرض نفوذهم على وادي الفرات. وقد غزا هؤلاء البرابرة بابل بعد موت حمورابي. لكن الأكثر أهمية ومغزى بالنسبة لمصر هو ظهور مجموعتين عرقيتين جديدتين لا تتكلمان السامية في الشمال، هددتا أمن واستقلال المشرق بأكمله. كانت المجموعة الأولى (الحثيين) الذين استقروا في القرون الأخيرة للألفية الثالثة (ق.م) في هضبة الأناضول. ومهما

يكن الدافع أو السبب المباشر، فقد شهد الملك (حاتوشيلي) الأول في بداية حكمه هجومًا على (ألالاخ) وهي دولة تابعة لحلب في شمال سورية، ومرها. المجموعة العرقية الثانية التي كانت تلوح في الأفق المتوسطي هم (الحوريون) الذين جاؤوا من شمال زاغروس وربما من أرمينيا. وفي أواخر الألف الثالثة (ق.م) تظهر اسماؤهم في شمال الرافدين ومنطقة كركوك حوالي (١٦٧٠ - ١٦٢٠ق.م) ونجدهم في شمال سورية حيث شكلوا في (ألالاخ) مثلاً نسبة /٣٠٪/ من السكان. كان محتمًا أن يتصارع الحوريون والحثيون، بسبب إدراكهما لقدرهما الجلي وهو التوسع. ورطت مصر نفسها تدريجيًا في فوضى هذه الدول المناورة. لأن التحركات الأولى ضد غرب آسيا كانت شكلاً من أشكال الرجعى إلى آلية معروفة جيدًا، وهي في هذه الحالة حملات التدمير لزرع الرعب لما يزيد على ألف عام. الفصل الجديد في مقاربة مصر لجيرانها الشماليين فقد بدأ فعلاً بحكم تحوتمس الأول والد حتشبثوت. فنحن نسمع عن مسلة حدودية أقامها الملك على ضفاف الفرات، ولو حكمنا على معركة (مجيدو) من خلال قائمة الغنائم، لوجدنا أنها شملت أكبر القوات التي اشتركت في أي يوم من الأيام في غارات تحوتمس على سورية وأظهرت تألق الرجل الملك تكتيك يحصد أفضل النتائج. أعقب ذلك الهجوم المباشر على ميتاني في العام الثالث والثلاثين (١٤٧٢ ق.م). كان لا بد للتأثير المباشر لذورة إنجازات تحوتمس الثالث في دحره الميتانيين أن يلفت انتباه العالم القديم برمته إلى مصر باعتبارها عنصرًا فعالاً في سياسات شرق المتوسط. من الواضح أن تحوتمس كان ينوي ضم البلدان التي وصل إليها. ورغم الانتصارات التي حققها إلا أن آلية التوسع لديه انتهت إلى مجموعة من الاتفاقيات والهدنة بين الطرف المصري من جهة والطرف الميتاني والحثي من جهة أخرى.

إمبراطورية المملكة الجديدة

انتهت حروب أوائل عهد السلالة الثامنة عشرة، وقد خلفت لمصر، ملكية شيء جديد تمامًا على أمة النيل - الإمبراطورية. يقدم لنا شريطا الأرض اللذان شكلا إمبراطورية المملكة الجديدة، النوبة وكنعان، تباينًا في رغبات مصر وتوقعاتها وكيفية تحقيقها لأهدافها أيضًا. وما دامت المنطقتان تختلفان اختلافًا بيّنًا، فليس من المستغرب أن تطور مصر إدارتين متمايزتين. تكشف بلدان الساحل المشرقي التي دخلها (التحامسة) دخولاً حربيًا عن تقدم سياسي وثقافي لم يستطع الاندحار

في المعارك أن يزيله. أطلق على رأس دولة الحاضرة من هذا النوع اسم (ملك)، لكنه كان أشبه بشيخ التجار، أو الأول بين علية القوم. يظهر المجتمع الكنعاني أمامنا بشكل تصويري نابض بالحياة في النقوش النافرة المصرية - حيث يتم تناولهم إما كأسرى حروب أجنبية أو كوكلاء تجاريين. من المضاعفات الهامة للفتوحات المصرية في غرب آسيا أنها وضعت، ضمن المناطق المفتوحة، حدًا لسيادة واستقلالية دول الحواضر الضخمة الآنفة الذكر. والكنعانيون مثل نظرائهم المصريون كانوا مطالبين بأداء القسم باسم الفرعون وبأن يرسلوا إلى مصر أي قريب أو ابن يحتاجه المصريون. تحمل المحافظون الكنعانيون أعباء الالتزامات نفسها التي تحملها المحافظون المصريون. بعد موت الفاتح (تحوتمس) بدأت إدارة الشؤون الخارجية تأخذ شكلها، ولم يأخذ القادة من الكنعانيين بحسب المدونات الأكادية سوى الرتب الدنيا مع بعض الرتب العسكرية. كانت مجالات عملهم تتغير باستمرار بناء على أسس خاصة. في عهد (الرعامسة) وهي (السلالة التاسعة عشرة) تطورت الإدارة بشكل منتظم ودقيق. وأصبح (رسول الملك) نموذجًا رومانسيًا مهمًا. ويتكرر ظهور الموظفين المدنيين بصورة أقل من العسكريين. حددت بعض المدن الاستراتيجية إلى مرتبة (معقل = حصن). واعتبروا الطريق من حدود الدلتا إلى غزة أهم طرق الانتقال. كما كان هناك بعض مدن مراكز القيادة مثل (غزة) وبعض مدن الساحل الكنعاني. كما اعتمد المصريون على الشرطة في ضبط الأمن. كما مارست الدولة المصرية عملية التهجير للسكان من منطقة إلى أخرى في سبيل المحافظة على الأمن. أما النظام الضريبي فكان موحدًا بين الطرفين المصري والكنعاني وقد شمل كافة المنتوجات الزراعية والأخشاب والمعادن الثمينة.

آسيا في مصر

كانت الحضارة المصرية القديمة حضارة فريدة تختلف عن حضارات الشعوب الأخرى. ولكن ذلك لم يمنع من محاولات تلاقح حضارات هذه الأمم. ووجد أصحاب هذه الحضارة أنه لا بد من التصالح مع تلك الحضارات وبخاصة الكنعانية.

ففي مجال الجيش استعارت مصر اختراعي المركبة والقوس المركب الآسيويين. وأخذوا عن الهكسوس التشكيل القتالي ضمن مجموعات سميت بـ (الشجعان) تمضي في مقدمة الجيش. وكانت أمانة السر ذات أهمية قصوى

تنجنيد وتنظيم هذه القوة. وكان الجيش مؤلفًا من مقاتلين من كل بقاع الدولة.

بالنسبة للأسرى وبخاصة أعداد الآسيويين الذين جيء بهم إلى مصر كانوا مثار فرح للمصريين. كان يوضع للأسير سجل خاص ثم يوضع تحت تصرف مؤسسة تدير وضع هؤلاء الأسرى. وقد تنوعت الأعمال التي كلف بها هؤلاء الأسرى حسب درجة ذكائهم ومهنيتهم، وإن كانوا يعملون بشكل عام في أعمال مهنية وصنعية.

مثلما توسعت أملاك مصر في آسيا، توسعت تجارتها. جاء التاجر الكنعاني إلى مصر على إثر أسرى الحرب، وأصبحت ضاحية ممفيس الجنوبية المأوى المفضل للتجار الكنعانيين الذين أسسوا لأنفسهم مشتركًا هناك تركز حول معبد (بعل) خاص بهم. كما استضافت مصر قوافل البدو الذين شقوا طريقهم إلى شرق الدلتا عبر سيناء. كان البدو في الدلتا يثيرون مشاعر مختلطة لدى المصريين تمتزج بنظرة احتقار وازدراء.

تظهر الآلهة الغريبة في مصر لأول مرة في ظل الرعاية الملكية. لكن ما أن فتحت مصر أبوابها وقبلت بوجود جماعات غرباء مهاجرين على ضفاف النيل، حتى قبلت بآلهتهم أيضًا. ونادرًا ما لجأ المصريون إلى التأويلات المصرنة لكي يترجموا إلهًا كنعانيًا ما إلى معادل مصري يحل محله.

ويعود الأدب الكلاسيكي المصري إلى العصر الذهبي للمملكة الوسطى. أما الأدب والفولكلور اللذان أبدعا في العهد الإمبراطوري فمختلفان تمامًا. فقد امتزجت بآداب الشعوب الأخرى. إذ يظهر في مصر عدد من الأساطير الآسيوية وقد ترجمت مع تعديلات طفيفة.

وينعكس تأثير المشرق في مصر من خلال اللغة. إذ إن مئات المفردات الكنعانية دخلت اللغة المصرية بالهيروغليفية. وقد وضعت للتعرف بمصر وآسيا والعلاقات بينهما.

مجيء شعوب البحر

كان لمصر تجربة مع الإيجيين أقل مصرة. فقد عاشت المجتمعات الصغيرة في الجزر ولأسباب مناخية، حالة من القرصنة والمهارات القتالية الاستثنائية. وفي حين كانت العقود الأخيرة للقرن الثالث عشر فترة سلام وتجارة وازدهار للشرق الأوسط، مع ذلك كانت تلوح في الأفق نذر أوقات عصيبة. وكان الإيجيون أول من يشعر بذلك. أنهم شعوب البحر. ويأتي الدليل من اليونان. فحوالي (١٢٠٠ ق.م) نجد ما يشير إلى حركة انتقال لشعب رعوي من

(يتسالي) إلى (إيبروس) كان رجال القبائل الليبيين على الدوام ومنذ فجر التاريخ المصري شوكة في خاصرة الحكومة الفرعونية، ودخلوا مصر حتى الدلتا. لكن زمنهم أو وجودهم لم يدم طويلاً. ثم دخلت موجة شعوب بحر إيجيين من الأراضي الفلسطينية لتدخل حالة صراع جديدة مع مصر، والتي أخذت مداها الأوسع حوالي نهاية القرن الثالث عشر ق.م. واحتلوا الجزء الكنعاني من الإمبراطورية المصرية وخربوا السواحل المصرية بامتياز.

مجيء إسرائيل

إن كُتاب التوراة في القرنين السابع والسادس ق.م كانوا يفتقرون إلى المعرفة الدقيقة بمصر حتى قبل أجيال من زمانهم. والتوراة في الوقت نفسه لا تقول شيئًا إطلاقًا عن الإمبراطورية المصرية في البلاد. أما بالنسبة لمسألة أين ينبغي أن نبدأ تاريخ إسرائيل القديمة، فهي معضلة وهمية إلى حد كبير. لو تفحصنا ما لدينا من أدلة على ظهور الإسرائيليين واستيطانهم في كنعان، لوجدنا أنها تقع في ثلاث مجموعات من المواد المتباينة وغير المتكافئة. ولدينا في المقام الأول القصص التاريخي، ولدينا ثانيًا الشواهد النصيّة من خارج التوراة، وثالثًا المعطيات الأثرية المتأتية من التنقيبات. إن مقارنة رواية استيلاء العبرانيين هذه على فلسطين مقارنة مفصلة مع الأدلة والشواهد الأثرية من خارج التوراة تؤدي إلى تكذيبها تكذيبًا كاملاً. كل ما نعرفه يقينًا هو أن مصر، في وقت ما، عرفت مجموعة، أو كينونة سياسية، تدعى (إسرائيل) تحتل جزءًا من بلاد كنعان. لكن مصادرنا لا تؤكد ما إذا كانت المجموعة قد وصلت البلاد مؤخرًا أم تشكلت فيها. ويرد ذكر (الشاسو) في النصوص المصرية. أنهم جماعة قطنت في جنوب شرق الأردن في سهل مؤاب وإدوم الشمالية. إلا أنهم قبيل بداية السلالة التاسعة عشرة برزوا فجأة في العربة والنقب وشمال سيناء، كقوة ذات خطر استثنائي، وقطعوا طريق مصر الساحلي. إن (الشاسو) كانوا لا يجيدون القراءة والكتابة، وسفر القضاة (٨ : ١٤) يعكس ذلك بدقة. إن سكان المرتفعات الفلسطينية (الشاسو)، أو ما ينبغي أن نطلق عليهم دون تردد إسرائيل الناشئة، عاشوا حياة بساطة ريفية ساذجة في البداية تركت أثرها فيما بعد على المدونات الأثرية.

مصر والمملكة المتحدة

باستثناء القرن العاشر الذي نناقشه الآن، هناك قلة من الفترات في تاريخ المشرق التي يمكن للمرء أن يحصل على انطباعات متعارضة كليًا بالاعتماد على

مصادره الثانوية. ونحن هنا بصدد مصدرين: نتف من تاريخ صور الكلاسيكي يقدمها (يوسيفوس) بصورة موجزة، ونصوص سفري صموئيل والإصحاحان الأولان من سفر الملوك الأول. ويشعر المرء بأنه مُكره لأن يصرخ بأعلى صوته متسائلاً: ما المعيار التقويمي الذي تستخدمه؟ وأية شواهد غير منشورة في حوزتك؟ والمحزن، في معظم الحالات التي من هذا النوع، أن ليس هناك جواب على أي من السؤالين. في الحقيقة أرست مدرسة العلوم التوارتية دعائم تفسيرات محزنة تدعو إلى الإشفاق عن طريق تحليلها للمصادر في سفري صموئيل الأول والثاني المتعلقة بالمملكة الموحدة تحليلاً ادعت أنه نزيه وحيادي، ففي حين قد لا يكون من الحكمة أن نتهم الدوافع الأصولية المستترة، فإن الموضة الدارجة في معالجة المصادر حسب معناها الظاهر بوصفها وثائق كتب القسم الأعظم منها في بلاط سليمان نشأت بالقدر نفسه من رغبة في غير محلها لإعادة تأهيل المعتقد الديني وتعزيزه بأي حجة مهما كانت مضللة ومخيبة للآمال. إن وجود عدد من الفقرات الإيتولوجية (التبريرية) يقلل، كما هو الحال في سفر القضاة، من درجة الثقة التي يمكن للمرء أن يضعها في القصص التي ترتبط بها هذه الإيتولوجيات. في الحقيقة، ترتبط الإيتولوجيات المقترنة باستيلاء داؤود على القدس ومعاركه الأولى مع الفلسطينيين بمواد مهلهلة. المدن التي يفترض أن سليمان شيدها، خاصة حاصور ومجيدو وجيزير، تظهر ميزات هندسية بارزة كالأسوار ذات الحجرات الدفاعية، والبوابات ذات الثلاثة منافذ، ومقرات الحكام والتي تحمل كلها طابع قصد واحد أو أمر تشييد واحد.

مصر وإسرائيل في دنيا الآشوريين

لم تكف الحكومة الفرعونية في يوم من الأيام عن الاهتمام الكبير بأي تركيبة سياسية في فلسطين تتجاوز المجتمع المجزأ، لكن هؤلاء يشار إليهم بالعبارات القديمة المقولبة فهم مرة (مونتيو آسيا) ومرة أخرى (كتائب جيش ميتاني). لكن أخبار يهودا تسجل عام اعتلاء الملك للعرش بأمانة حسب العام الملكي المقابل في المملكة المجاورة. ومما لا شك فيه أن تداخلاً مماثلاً للأعمال والحياة التجارية لإسرائيل ويهودا يكمن في جذر الظاهرة في أخبار يهودا. يفترض بنا أن نتخيل المصدر الأولى للتفاصيل الكتابية التشخيصية في سفر الملوك الأول (٤ : ٢ - ٦) وما شابهه من نصوص وليس كوثيقة تاريخية مشكوك في صحتها من عهد سليمان. ما كان يجري في

آشور في العام /٧٥٤/ يجعل فترة الأشهر الاثني عشر تلك ذات أهمية تعادل أهمية العام /٥٨٦ ق.م/ (سقوط أورشليم) أو العام /٣٣٢ ق.م/ (عبور الاسكندرية). (أثبت اتفلات فلاسر) هو أنه ذو عبقرية تنظيمية واستراتيجي محنك، يستحق المقارنة بهانيبعل. ربما كانت التجارة المزدهرة التي تتقاطع خطوطها على الساحل الفلسطيني الجنوني والقادمة من النيل وجنوب جزيرة العرب هي التي دفعت (تفلات بلاسر) الثالث إلى تحويل غزة إلى (بيت كاري)، ودفعت صارغون الثاني فيما بعد إلى تعزيز تجارة مباشرة ناشطة بين مصر وآشور على الحدود المصرية. تبقى مسألة متى بالضبط بدأ العدد الهام من القبليين العرب بالدخول إلى سيناء عبر النقب مثار جدل، فلسنا نحن من يفرض علينا فهم مقولات في مصادر متأخرة وغير موثوقة فهمًا سطحيًا كما فهمها كاتب سفر الأخبار. بكل الأحوال يبدو أن سلطة يهودا الناشئة بقيادة (عزيا) قد أدت في النصف الأول من القرن الثامن إلى إعادة تأكيد هيمنة (يهودا) على العربة وأدوم وعصبيون جابر، وفي الوقت نفسه سقطت قطاعات واسعة من عرب النقب بأيدي الفلسطلينيين. وفي عام اعتلاء (تفلات بلاسر) على العرش كان الفلسطلينيون والمعونيون، قبيلة عربية من قبائل شمال سيناء هم المسيطرون على البراري الجنوبية الواسعة. ومما له دلالته الهامة أن (تفلات - بلاسر) عندما اندفع جنوبًا في العام /٧١٤/ لم يوجه زحفه ضد أي دولة في الداخل، بل ضد فينيقيا وغزة وطريق سيناء المؤدي إلى مصر. إن إقامة مسلة في غزة وعلى طريق مصر وهزيمة المعونيين مع /٩٤٠٠/ إصابة، كل ذلك يشير إلى الأهمية التي كان الملك الآشوري يوليها للساحل والطرق المؤدية إليه.

خاتمة

إن أحداث عام /٥٨٦/ التي فهمت في حينها باعتبارها ليست سوى مرحلة من مراحل إبادة دول المشرق الجنوبي المستقلة تبين أنها أحد المفاصل الرئيسية في تاريخ العبرانيين. لم يمض وقت طويل حتى وقعت مصر الواقعة، في عام /٥٢٥ ق.م/ عندما سيطرت قوات الإمبراطورية الميدية بقيادة قمبيز على قوات بسميتموس الثالث، لكن للتأثير الثقافي على مجتمع النيل كان أقل وقعًا. قدر لهزائم (٥٨٦ و٥٢٥ ق.م) أن تمارس تأثيرًا جوهريًا مؤذيًا على الحياة الثقافية لمصر والمشرق على حد سواء. وأدت هيمنة الأجانب على الأمور في مصر ويهودا إلى وضع النخب المثقفة في موقف دفاعي. لكن أمون ويهوه فعيا بالفشل. لكن

في فترة الانحطاط الطويلة المؤسفة التي أصابت مجتمعات شرق المتوسط، ربما أمكن للسكان المحليين أن يجدوا العزاء في إنجاز بارز وحيد، فحيث أخفقت الآلهة الوطنية، بدأت الـ (mumina papuli) بممارسة إغراء لا يقاوم على الأوروبيين المنتصرين، أدى في نهاية المطاف، إلى الاشتباه بأي ولاء يمكن لهم أن يظهروه تجاه مجمعات آلهتهم الخاصة. وآثار ذلك ما تزال ماثلة فينا.

❖ ❖ ❖

إصدارات

❖ **العولمة الكوكبية**، كتاب حديث، للدكتور «معن النقري». يقع الكتاب في /١٢١/ صفحة من القطع الوسط ضمّ بين دفتيه مجموعة من الأبحاث التي تدور في معظمها حول محورين إثنين هما: العولمة (الكوكبة) جوهرها وأبعادها. أساسيات العولمة وعروبتها وبعض قطاعياتها. هذا الكتاب: يتحدث عن مصطلح العولمة (الكوكبة) ومعضلاتها وبداياتها ودلالاتها، وعن إشكالياتها ومشكلاتها وأدبياتها ومرجعياتها بصورة منهجية بانورامية. ويقدم رؤية منظومية ونمذجية للعولمة، ومن هذا المنظور يناقش أيضًا قضايا الثقافة وحوار الحضارات وصدامها. كما يتحدث الكتاب عن أبعاد العولمة وصلتها بالنهضة والتنمية عربيًا، وعن عولميات المشرق العربي، وفيه تعريف بثقافة العولمة المضادة. هذا إضافة إلى التركيز على إيضاح بعض قطاعيات العولمة، بيئيًا وديموغرافيًا وصلة العولمة بالغذاء وبالإنسان.

❖ **العرب وعولميات العصر الراهن**، كتاب حديث، للدكتور «معن النقري». يقع الكتاب في /١٦٧/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه مجموعة من الأبحاث تمحورت حول مفهومين: العرب بين الفلسفة والعلم والعصر الراهن. والمحور الثاني هو: تأملات في قضايا العالم المعاصر. والباحث الدكتور معن النقري من مواليد سورية. حائز على الدكتوراه في فلسفة العلوم. صدر له حتى الآن أكثر من عشرة كتب منها: تأملات في الفكر العلمي المعاصر: الفيزياء النسبية والفلسفة. والمعلوماتية والمجتمع: مجتمع ما بعد الصناعة ومجتمع المعلومات.

❖ **الطاقة للجميع**، صدر هذا الكتاب ضمن سلسلة «عالم المعرفة» الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والآداب في الكويت. الكتاب من تأليف «فيجاي فيتيسواران». قام بترجمته إلى العربية الدكتور «إيهاب عبد الرحيم»، وراجعه الدكتور «عاطف أحمد». يوثق المؤلف في هذا الكتاب للثورة التي اندلعت

في مجال الطاقة وبخاصة في مجال الاتصالات، مركزًا على إيضاح الاتجاهات التي ستعمل على تغيير قواعد لعبة الطاقة. ويعرض الكتاب لأفكار بعض أهم منظري ثورة الطاقة الجديدة، كما يتعرض الكتاب بالنقد لبروتوكول «كيوتو».

❖ **حي بن يقظان:** في عملها الدوري، أصدرت وزارة الثقافة بالتعاون مع دار البعث الكتاب /٢٨/ **تحت عنوان: «حي بن يقظان»** لفيلسوف الإسلام **«ابن طفيل»**. وهو من أعلام الفلسفة في المغرب العربي. ولد في /قادش/ ومات في مراكش (ت ١١٨٥م) مزج العلم اليوناني بحكمة أهل الشرق، ولغته وبيانه وبتخيله الروائي فأخرج لنا عمله الروائي الفلسفي «حي بن يقظان» مجيبًا عن أسئلة الكون والإنسان في لغة البيان.

❖ **التصوف الإسلامي.. مصادر وأعلام:** كتاب حديث، صدر عن دار إشبيلية بدمشق. الكتاب من تأليف الدكتور «جوزيف إلياس كحالة». قام بترجمته إلى اللغة العربية عن الفرنسية الدكتور «رامز حجار». يقع الكتاب في /١٩٣/ صفحة من القطع الوسط. ضمّ بين دفتيه قسمين بحثين: الأول يتعلق بالتصوف الإسلامي ومصادره. والثاني يتعلق بأعلام التصوف الإسلامي، في ترجمة تناولت /٢٠/ شخصية فكرية إسلامية عملت في مجال الفكر الصوفي. المؤلف الدكتور جوزيف إلياس كحالة باحث من حلب. متخصص في الفلسفة الإسلامية والتصوف وكذلك في تاريخ الكنيسة الملكية. له مجموعة من المؤلفات باللغتين الفرنسية والعربية من أهمها: التصوف وكبار مشاريخه، التصوف والحب الإلهي، عبد الله زاخر فيلسوف ولاهوتي، التصوف الإسلامي تاريخ وأعلام.

❖ **إمبراطورية العالم الأعلى:** كتاب حديث، صدر عن دار كيوان بدمشق. الكتاب من تأليف الباحث **«محفوظ أيوب»**. يقع الكتاب في /٢٤٨/ صفحة من القطع الوسط. وهو عبارة عن رواية تتحدث عن ثانوية للبنات، وتطبيق التربية الحديثة فيها، وما تواجه من صعوبات وعقبات، ومدى النجاح والإخفاق في تحقيقها. وللباحث مجموعة من المؤلفات من أهمها: حكمة الشرق، حقيقة الثقافة الحديثة، حياة الحضارة الحديثة.

❖ **جهات الغياب:** صدر حديثًا، عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة «الشعر العربي» مجموعة شعرية للأديبة الشاعرة «تهامة خالد الجندي»، تحت عنوان «جهات الغياب». تقع المجموعة في /٧٠/ صفحة من القطع الوسط. ضمت بين دفتيها مجموعة من النصوص الشعرية

التي تتراوح بين شعر التفضيلة وقصيدة النثر. من المجموعة نختار المقطع التالي:

يحدث أحياناً

أن تكون محاطاً بالبشر

وتأخذك الوحدة

دون سؤال أو إجابة

ويحدث أيضاً

أن تبلغ

أعلى سماوات اللذة

وتفاجئك روحك

ذابلة في إحدى الزوايا

تنتحب...

❖ **حديث المكان**: صدر حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة «قصص قصيرة» مجموعة قصصية تحت عنوان «حديث المكان». المجموعة من تأليف الأديب القاص «فوزات رزق». تقع المجموعة في /١٤٤/ صفحة من القطع الوسط، ضمت بين دفتيها مجموعة من النصوص القصصية، التي تتراوح في مضمونيتها بين البيئة الريفية بموروثها الاجتماعي وبنيتها الاقتصادية ومنظورها الديني، وبين عملية التحول الحاصلة في الذهنية الريفية نتيجة للتلاقح مع المدينة وما يحدث في مثل هذه الحالات من تغير.

❖ **البراري**: ضمن سلسلة «روايات عربية» صدر عن وزارة الثقافة السورية، رواية «البراري» للأديب والروائي «محمد رضوان». تقع الرواية في /٣٠٩/ صفحات من القطع الكبير. تناول فيها الأديب والروائي «محمد رضوان» مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ الريف السوري إبان الحرب العامة.

❖ ❖ ❖